

Orchestrer le passé
Musiques et politiques de la mémoire (xx^e-xxi^e siècles)

Singing the Past
Music and the Politics of Memory (XXth-XXIst centuries)

sous la direction de
Christine GUILLEBAUD, Sibylle EMERIT et Julien JUGAND



Presses universitaires de Paris Nanterre

Collection *Les passés dans le présent*
dirigée par Ghislaine GLASSON DESCHAUMES

Déjà paru :

Les Nations européennes entre histoire et mémoire, XIX^e-XX^e siècles, Francis DÉMIER et Elena MUSIANI (dir.), 2017.

Les Terrains de la mémoire. Approches croisées à l'échelle locale, M. BAUSSANT, M. CHAULIAC, S. GENSBURGER et N. VENEL (dir.), 2018.

La Marche de 1983. Des mémoires à l'histoire d'une mobilisation collective, Samir Hadj BELGACEM et Foued NASRI (dir.), 2018.

Un siècle de sites funéraires de la Grande Guerre, Annette BECKER et Stéphane TISON (dir.), 2018.

Le Web français de la Grande Guerre. Réseaux amateurs et institutionnels, Valérie BEAUDOUIN, Philippe CHEVALIER et Lionel MAUREL (dir.), 2018.

Les Patrimoines en recherche(s) d'avenir, Étienne ANHEIM, Anne-Julie ETTER, Ghislaine GLASSON DESCHAUMES et Pascal LIÉVAUX (dir.), 2019.

Amateurs et institutions. Perspectives historiques, explorations numériques, Fernando FILIPPONI et Marta SEVERO (dir.), 2022.

Les universalités muséales aux XIX^e et XX^e siècles, Hervé INGLEBERT et Sandra KEMP (dir.), 2022.

Archives des dictatures sud-américaines. Entre droit à la mémoire et droit à l'oubli, Marie CORNU, Jérôme FROMAGEAU, François JULIEN-LAFERRIÈRE, Marie-Claire LAVABRE et Denis MERKLEN (dir.), 2023.

Labex *Les passés dans le présent*
Investissements d'avenir, réf. ANR-11-LABX-0026-01



Image de couverture : Thomas Brosset, Paris, France

2023

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS NANTERRE

ISBN : 978-2-84016-528-6

Sommaire / Contents

Introduction. Looking for the “origins” of music Julien JUGAND, Sibylle EMERIT, Christine GUILLEBAUD.....	11
--	----

I.

LA MISE EN RÉCIT DES ORIGINES : LES DISCOURS SCIENTIFIQUES / *RECOUNTING THE PAST: THE SCIENTIFIC DISCOURSES*

1. An Ambiguous Voice: Elite Attitudes towards the Reformist Celebration of the <i>All India Music Conference</i> in Varanasi, 1919 Julien JUGAND	31
2. Le Congrès du Caire de 1932 : formes musicales, mythes fondateurs et « classicisation » de la musique arabe Jean LAMBERT	51
3. The Distant Past: Perceptions of Greek Music between Archaeology and Ethnology, 1926-1936 Christophe CORBIER	93
4 Faire résonner la harpe pharaonique : trois exemples récents d'égyptomanie musicale Sibylle EMERIT.....	115

II.

NARRATIONS DU PASSÉ : LES PERFORMANCES MUSICALES ET LEUR RÉCEPTION / *NARRATING THE PAST: MUSICAL PERFORMANCES AND THEIR RECEPTION*

5. The Changing Perception of German Folk Song: Some Case Studies Britta SWEERS	151
6. Chanter l'histoire des saints guerriers et martyrs coptes : la louange (<i>madīha</i>) de Saint Théodore l'Oriental (Égypte) Séverine GABRY-THIENPONT.....	177

7 The World of Pulsator. The Automation of Church Bells Tolling in Contemporary Kerala, India	
Christine GUILLEBAUD	205
8. Revisiting the musical past of antiquity The music of ancient Rome in Hollywood epics (1950-1962)	
Christophe VENDRIES	239
9. Rapping Egyptian Origins: Fang Nationalism and Afrocentrism in Gabonese Hip-hop Music	
Alice ATERIANUS-OWANGA	257
Les auteurs	281
Liste des illustrations / <i>List of Illustrations</i>	257

Introduction

Looking for the “origins” of music

Julien JUGAND
Sibylle EMERIT
Christine GUILLEBAUD

In 1983, Eric Hobsbawm and Terence Ranger published a seminal work on the invention of tradition. Since then, quoting this book in any social sciences essay dealing with relationships with the past has become a tradition in itself. Notwithstanding the necessity of abiding by this tradition, one of the core ideas of Hobsbawm and Ranger’s book helps to shed light on the project behind this very volume. Even if *The Invention of Tradition* rather neglected music, the latter is often a witness, if not part of how societies tailor their past to make it fit the present. If the music presented in this volume is not invented tradition *per se*, the discourse about its origins and the way it bears historical representations show how it “attempt[s] to establish continuity with a suitable historic past”. As this book will show, music is at the heart of many forms of discourse in which history (of music as well as of our societies) is reshaped according to the needs and issues of the time.

The contributions gathered here¹ draw from a wide range of disciplines: history, archaeology, musicology, and ethnomusicology. If the first three hold an obvious relation to the past, ethnomusicology

1. This volume is based on work conducted at the 1st International Symposium of the POLIMUS Programme (Christine Guillebaud dir.) entitled *Origin-Musics: Musical narratives, performances, and reconstructions of the past (XXth-XXIst centuries)*, held at the University of Paris-Nanterre in October 2015 and coordinated by Christine Guillebaud, Sibylle Emerit, Salwa El Shawan Castelo-Branco and Julien Jugand as part of the Cluster of Excellence (Labex) “*Pasts in the Present: history, heritage, memory*” supported by the ANR-Programme Investments for the Future, ref. ANR-11-LABX-0026-01. It is also the result of exchanges carried out at the French Institute of Oriental Archaeology within the research programme *Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne* (since 2012) involving a collaboration between historians of antiquity and ethnomusicologists.

and more broadly anthropology have dealt with history in a more complex way. Early conceptions of tradition and "traditional societies", epistemological difficulties in interpreting oral narratives, as well as the infamous period of evolutionism have led anthropologists to adopt a safe distance vis-à-vis history. The pioneering works of Franz Boas and Evans-Pritchard (1950) finally paved the way to Bernard Cohn's historical anthropology and later on to ethnohistory (1980).

Ethnomusicology has experienced similar issues regarding history and tradition. Alan P. Merriam, in his seminal book *The Anthropology of Music*, dedicates a chapter to music as a tool for the "reconstruction of culture history" (1964: 277). In doing so, he offers quite a broad perspective on how non-notated music history can be studied, referencing among other things music archaeology, discussing the influence of evolutionary and *kulturkreis* theories on ethnomusicology, and finally pointing out the scarcity of reliable materials and the extreme difficulty in making them talk. Another cornerstone of ethnomusicology, John Blacking's *How Musical is Man?*, takes a suspicious view of history, as the author's aim is to dismantle evolutionary approaches and the idea of a common history of music (1973: 54-58). This criticism also draws on the idea that "our knowledge of past music is often limited to what literate classes chose to recognize or record of such activities" (*Ibid.*: 55). As a matter of fact, important contributions to historical ethnomusicology were drawn from studies of "art music", as it tended to generate a considerable amount of historical discourse and was much more represented or mentioned in pictorial and written documents than any other category of music.

Interestingly, both these pioneers of modern ethnomusicology acknowledge the notions of history and of the past as either scientific disciplines or chronological facts to be objectified. Later works expanded these concepts, making the past not only a continuity of chronological facts to be objectified but a fundamental element in the making of social categorisations of music, performance content and context, etc. Caroline Bithell's introduction to "The Past in Music" issue of *Ethnomusicology Forum* (2006), sums up well the decades of research following Merriam and Blacking which focused on how ethnomusicology helps investigate the social uses of the past, especially through the works of Philip V. Bohlman, Ann Buckley, Daniel M. Neuman, Anthony Seeger, Kay Kaufman

Shelemay and Richard Widdess. Here, the past is conceived as a fluid material where present social relations are mediated: “It is the meaning invested in assumed memories of the past that gives present actions their rationale” (*Ibid.*: 5).

Performance appears at the centre of this epistemological apparatus, as it considers “the notion of a polyphonic, multivalent past, creatively revitalized, interpreted and transformed by individuals in the present informed, nonetheless, by an inherited historical consciousness” (*Ibid.*: 12).

This volume shares a lot with the approach summarised by Caroline Bithell since it considers the past, and more specifically the question of the origins of music, as instrumental in the processes of definition of musical categories during the modern period. Music also appears as a powerful medium for propagating historical representations of itself and of the society it is part of. Both these processes rely heavily on the medium through which music is produced or re-used, preserved and archived. Hence, this question will flow through most of the contributions of this volume.

THE ORIGINS OF MUSIC THROUGH THE SCIENTIST’S LENS

Although the XIXth century should not be considered as the beginning of the preoccupation with the origins of music, it definitely constitutes a crucial period where the orientalist imagination and the nationalist and reformist agenda intermingled. North Africa, the Middle East, South Asia and South-East Asia particularly experienced such definition processes. Harold Powers’ pioneering text, “Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule. An Indic Musicologist Looks at the Muslim World” (1980), still constitutes a foundational comparative work on what some may call “classicism”². From a series of initial remarks on the transformations of music in Egypt, Turkey and Iran, Powers moves on to a thorough comparison of northern Indian and Javanese music in order to define what “art music” is. More specifically, he builds his comparison on the influence of both Islam and Western imperialism on the status of the music and its reshaping during nationalist movements. Even if this text raises a lot of questions and calls for some critiques, it

2. Even if recent studies would argue this process to be older, for example in North India: see BUTLER SCHOFIELD 2010.

undoubtedly paved the way for an ethnomusicological analysis of how “art music” was defined under colonial rule.

A quarter century later, Pamela Moro (2004) revisited Powers’ project, drawing on the vast amount of case studies published in the meantime³, and adding Thailand to North India and Java for her comparative work. Her main conclusion goes beyond Powers’ as it brings to the fore the question of history: “The concept of classicisation necessarily implies a vision of the past, a past which is authoritative” (*Ibid.*: 211). Moro linked this idea to the fact that these musics are patronised by elites who mobilise history as a way to produce social legitimacy. But these discourses cannot be solely explained by the agendas of a rising urban middle class and need to be connected to another broader historiographical phenomenon. Orientalist imagination contributed considerably to the notion of the existence of “origin-musics”. Whether “Pharaonic”, “Arab”, or “Hindu”, a common reference to the past, seen as prestigious and immutable, contributed to the rationalisation of musical knowledge on the basis of constructed connections.

Concerning “Arab” and “Hindu” music, a large amount of academic literature has dealt with such phenomena which were characterised by shifts in performance context and transmission processes, especially through the creation of institutions, categorisations of music within nationalist frameworks, and changes in the demography of patrons and performers, sometimes marginalising large categories of the musicians previously associated with the music⁴. Many of these changes were connected to ideas of modernity, often reviewed through the nationalist struggle against imperialism, drawing upon scientific approaches. In the Arab world and in India, among others, these ideas were debated and asserted within the public sphere through the organisation of conferences during the first half of the xxth century. The contributions of Julien Jugand (Chapter 1) and Jean Lambert (Chapter 2) in this volume focus respectively on the Varanasi Conference of 1919, one of a series organised in northern India during the first decades of the century, and on the famous Cairo Conference of 1932. Both discuss the narratives produced, the actors involved and the social and musical

3. See, for example, ALLEN 1998, QURESHI 1991.

4. Some of the most notable works on the subject being ALLEN 1998, BAKHLE 2006, CASTELO BRANCO 1994 and SONEJI 2012.

issues in what appear as symbolic if not crucial moments in the making of pan-Arab and Indian music.

Modernist discourses were central to these gatherings, and the idea of reforming music through a Western-inspired scientific approach flowed through many of the contributions. In India it was particularly clear that Orientalist claims to scientific superiority had to be challenged by local musicologists who intended to combine centuries of music theory in Sanskrit with contemporary performance practices and the intellectual canvas brought by the colonial system. Much of the systemisation of musical systems, transformation of instruments or experimentations of orchestral and harmonic set-up were short lived, but a few of these initiatives endured to become defining elements of music transmission, repertoires and representations until today.

The endeavours of music reformers from the Arab world to Asia, shedding new light on the past and present of their music through scientific scrutiny, find a strong echo in Europe around about the same period as Greek music appears at the centre of intellectual debate on the question of the origins of music. All these works were tainted by political agendas of their time: on the one hand, the nationalist struggle and the construction of national culture in the Arab world and India, and on the other, the debates around the Aryan theory of European civilisation⁵. Representations surrounding Greek music as the founding system for European classical music reveal how much the complex archaeology of music dialogues with contemporary issues and cultural hagiographies. In other words, science had to patiently construct and deconstruct ideas about the past that irrigate intellectual discourse as well as artistic creation, as is shown by Christophe Corbier in the present volume (Chapter 3).

The birth of music archaeology in the XIXth century and of ethnomusicology at the beginning of the XXth helped to shift the focus towards non-European music⁶. The racial theories of the XIXth century were gradually replaced by more universal theories of music, with Ancient Greece losing its predominance. However, the comparatism of the Berlin School, of which Curt Sachs is a

5. In her article, “Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity” (2006), Jann Pasler shows how the study of the music of ancient civilisations was used to assert, on the one hand, that the Semites were Aryans and, on the other, to justify colonisation (see especially: 8, 15-16).

6. One might also recall the role played by universal exhibitions (PASLER 2012).

representative, was to give rise to new filiations; Greek heritage then became just a stage in the transmission of older music. In reaction to colonisation and as a consequence of this paradigm shift, the musical superiority of the Pharaonic legacy was then vaunted not only in Egypt but also more broadly across Africa. These themes appear in the contributions by Sibylle Emerit (Chapter 4) and Alice Aterianus-Owanga (Chapter 9), both of whom look at recent attempts to reappropriate the Pharaonic harp. Sibylle Emerit also explores current attempts to reconstruct Ancient Egyptian music that are presented as scientifically based by their instigators in order to legitimise the “authenticity” of their approach. Although the debate over “authenticity” in the musical field is an old one, it does not appear to be relevant to apply it to the music of antiquity for lack of sufficient proof as to how this music was supposedly practised (Homo-Lechner 1998: 44-49 and Dorf 2020: 44). Nevertheless, we should recall that the rare written traces of a musical repertoire led to recreations around the end of the XIXth century that brought together scholars, composers and artists who collaborated both in the interpretation of vocal and instrumental pieces, and in the reconstruction of musical instruments on the basis of iconography and physical remains⁷. This collaboration was underpinned by the contemporary state of knowledge and managed to blur the borders between that which belongs to the world of artistic creation and that which springs from the contribution of science.

Experimental archaeology is an empirical approach used by scholars to answer a series of questions in a situation where one cannot actually handle the archaeological object. The challenge is to understand the artisanal techniques of a bygone era, rediscover actions and gestures, and to analyse a replica by testing its mechanical properties (Campos 2016: 249-53). Modern performances, which link past with present through the physicality of ancient instruments represented by copies, are another matter. In many ways, these are a form of re-enactment in the sense that they accord a veneer of authenticity to the revived act, and, by extension, to the “replayed”

7. As regards ancient “scores”, one can mention the hymns to Apollo (discovered at Delphi in 1889), transcribed by the Hellenist Théodore Reinach, and then set to music and harmonised by Gabriel Fauré (published in 1894), as well as the work of the Assyriologist Anne Kilmer which led to a recording of Mesopotamian music in 1976 (*Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, BTNK 101, Berkeley), based on the study of tablets found at Ugarit. It is noteworthy that no “score” is known from Egyptian and Roman civilisations.

music, helping the audience to connect with the past. Numerous modern reinterpretations have helped to create a collective imagination regarding ancient sound, as Christophe Vendries notes in this volume (Chapter 8) using the example of the epic movie. There is a certain interest in this type of musical recreation, since it responds to a public expectation and consequently it is increasingly employed within cultural institutions such as museums, and has even been funded by research bodies (see Chapter 4)⁸. Such performances sometimes slot neatly into political events, as with the concert given in April 2016 in Trafalgar Square in front of a reconstruction of the Triumphal Arch from Palmyra and in the presence of Boris Johnson, then mayor of London⁹. The Lyre Ensemble¹⁰ had been invited for the occasion to play a piece from their album entitled *The Flood* (2014)¹¹. The singer, and also a composer involved in ancient music¹², delivered a passionate rendering before a large audience of a song inspired by the *Epic of Gilgamesh* to the sound of a replica of a richly decorated lyre that had been unearthed at Ur in 1929. Beyond any questions of authenticity, the financial and technical means deployed (both to recreate the Palmyra arch and the lyre, using the same precious materials as the original, which had been seriously damaged during the looting of the Baghdad Museum in 2013¹³) have led Samuel Dorf to view the Trafalgar

8. It is not easy for archaeologists of music to respond to such requests. Those who get involved often complain that they are not taken seriously, while others openly assert the creative aspect involved in this kind of re-enactment, emphasising the importance of the pedagogical process of their work (for instance, see LAWSON 2010 and RÜHLING 2010). On the limits of this exercise as regards antiquity, see EMERIT, JEAMMET 2018: 58-60.

9. The aim of the ceremony, widely covered by the European and American media, was to send a message to the so-called Islamic State that cultural heritage, whether material or immaterial, cannot be destroyed. For a detailed analysis of the event, see Dorf 2020.

10. <http://lyre-ensemble.com/admin/> [accessed on May 17, 2021].

11. <https://www.discogs.com/fr/artist/4738294-The-Lyre-Ensemble> [access on September 1, 2023]. The members of the group draw inspiration from Mesopotamian texts and play on copies of ancient instruments.

12. She has participated in the recording of Ancient Greek music: *Apollo and Dionysus, Sounds from Classical Antiquity*, 2018, Delphian Records Ltd, DCD34188-CD.

13. The copy used in the concert was made by an engineer and harp enthusiast, Andy Lowings, who was moved by the destruction of the instrument: he

Square ceremony within the wider consideration of North/South relations, in line with the work of Edward Said:

Those who ‘perform’ antiquity can also ‘own’ antiquity and they, too, have the power to narrate, or block, emerging narratives of antiquity from coming forth. Perhaps none of these issues matters as much as looming questions of who has the right to reconstruct ruins (material and performed).

(Dorf 2020: 37)

His remarks highlight the links between knowledge and power, which are at the heart of postcolonial theories, and encourage us to reflect further on the notion of “universalism”, which might just conceal another form of cultural imperialism (on this subject, see Amine Bouhami and Idir 2020).

As we can see, the assembling of archaeological and ethnographic sources, whether in order to establish a historical continuity or propose recreations of ancient music, constitutes an anthropological phenomenon of its own that deserves to be analysed as such¹⁴. The different examples gathered in this volume show that the roots lie in the XIXth century, colonisation, imperialism, modernity and nationalism. Thus, it appears that the diverse historical representations conveyed by the music of antiquity are part of the construction of collective memories: their very storytelling make them an excellent witness to the preoccupations of the XXth and XXIst centuries.

MUSIC AS MEMORY

The processes of reconstructing the origins of music throughout the XXth century, while mobilising scientific discourse, also participated in the making of collective memories, echoing Maurice Halbwachs’ idea that these memories shape the past through spatio-temporal frames pertaining to the very group of people building it¹⁵. But if music can be the subject of these processes it can also play a part in their elaboration. As summed up by Caroline Bithell:

Music can both reference the past and carry it forward in numerous ways. (...) In many societies history is literally sung (...). Historical

recounts the process in LOWINGS 2008. Lowings was also one of the founders of the group *The Lyre Ensemble* in 2012.

14. Ann BUCKLEY made this observation in 1994: 505.

15. HALBWACHS 1950: Chapters 3 and 4.

events are commonly recounted by means of epic narration or ballads; they may also be debated and interpreted through song, often with the help of metaphor and satire. Similarly, many dance performances re-enact some (pseudo)historical event, such as an arrival, an encounter, a battle or a conquest.

(Bithell 2006: 7)

When music narrates historical events as well as social and political figures, it becomes part of the production of collective memory. These narrative songs then raise the issue of the relationship between the fabric of songs and political authority: who writes and under what agenda? Who performs? In which context are these songs sung and, possibly, under whose authority? These narratives may be official when commissioned or appropriated by a political authority and thus be shaped as patriotic songs or praises of a political leader or of a military or political victory. As such, they constitute obvious tools for the building of a nationalist discourse (Mlama 2008). In this context, censorship, content control and, ultimately, rewriting may take place as processes of transformation of already existing songs to fit their new purpose (Trebinjac 2000, Pamart 2017 and Pieslak 2020).

These narratives may also be unofficial, in the sense of being clearly separated from political authorities. They are then often dubbed as “popular”. “Popular songs” dealing with history and historical figures relate to many socio-cultural configurations. These can range from the caricatures of “great men”, with an inherent ambivalence between mockery and reverence (Bonhomme and Jaoul 2010), to the reappropriation of a political figure or a political event by a specific group or organisation following a more or less coherent agenda. Songs may deal directly with the past, echoing hagiographical narratives, deal with the construction of nations, or rather they can confront their own present and constitute material for subsequent historical analysis. More often than not, songs escape top-down political control and may be considered as sources for counter-historiographies. As sites of contesting representations, they offer counter-narratives of the nation (Trotman 2007), relate to “discursive battles” over historical figures (Askew 2006), as well as their ideas and legacy (Smocovitis 2009). The contribution of Alice Aterianus-Owanga (Chapter 9) directly connects to this idea of music as a means to produce historical counter-narratives: a part of the Gabonese rap scene draws on theories of an Ancient Egypt

origin of the Fang people to produce and/or promote unofficial representations of “Africanity”.

But narrative songs do not simply constitute tools or mirrors of discursive and representational spaces. They may also serve wider purposes of social cohesion, whether as praise songs or contest songs. Common struggles, unifying leaders, victories and defeats are sung of to make the members of a group remember what bonds them together. The song text as well as its performance build a specific sense of belonging around that shared past and around common values. By their programmatic nature, these narratives may blur the sometimes thin line between history and mythology as in the case of singing filiations (Loncke 2009). Séverine Gabry-Thienpont’s contribution to this volume (Chapter 6) well illustrates this idea. She puts into perspective how paraliturgical Coptic songs of praise glorify the deeds of their holy warriors and how these songs are transmitted and performed. Ultimately, she highlights how these repertoires are the subject of historiographical debates about their pre-Islamic origin, and an active part of the Coptic assertion of their ancient ancestry.

From the very moment music becomes a means of collective memory, it is subject to profound changes. As we repeatedly assert, these narratives are more than anything driven by present issues rather than historical accuracy. Britta Sweers’ contribution (Chapter 5) presents striking examples of how German folk songs can be selected, reinterpreted or reshaped around “extreme collective experiences such as war, trauma, and guilt”. The changing interpretations of the historical meaning of songs, the addition of couplets, the alteration of historical memory (especially during the Nazi period), are several of the many processes of change affecting the mnemonic dimensions of music as societies experience inner struggles over the shaping of their own history.

Even if the case of German folk songs leaves musical content outside these processes, the potential for sung material to convey historical and political meaning should not be overlooked in other repertoires. Text naturally appears as the main vehicle for conveying memory. Its very literary content, the images it generates, the context of its creation and diffusion are all defining elements for understanding the way it interacts with political and historical representations. Nevertheless, sound may also convey its own social meaning, if not at least underlining that of the text. Instruments, choices of musical

forms and aesthetics, as well as musical borrowings or quotations can highlight a rich network of symbols that is not only superposed onto textual content but also intertwines with the latter in a complex semiotic structure that needs to be unpacked. Wordless music may also carry a strong mnemonic dimension. Christine Guillebaud's contribution (Chapter 7), focusing on the automation of church bells tolling in South India, well highlights how sonic production in public space, religious canons, and technological innovations of the means of performance interconnect within a strong musical tradition, originating in Europe and reinvented in a new manner.

Christophe Vendries article (Chapter 8) specifically underlines the complex relationship between music and historiography. If informed music makers are not the norm in this case, and the author well underlines the limited possibility for recreation due to the nature of the few historical documents available, this also questions the desire for historical accuracy when music becomes an historical issue. While scientific discourse appears as a suitable support in the quest for the origins of music, it tends to become much more cumbersome (or maybe pointless) when music itself becomes a carrier of memory, that is of the experience and values of people rather than of an objectified past.

CONNECTING TO THE PAST THROUGH MUSICAL MEDIA

Whether the history of music becomes an arena of struggle or music itself becomes a stake in the construction of collective memory, it is nonetheless mediated through a wide variety of media. This question arises throughout this volume as the sonic dimension of music appears as only one of the various forms through which its relation to the past is expressed.

The quest for the origins of music in the first half of the xxth century mobilised a great variety of documents. Iconography, historical records, music treatises, artefacts, ancient notation systems are all essentials in the construction of a rationalised history of music. Whether for ancient music, Arab music or Indian music, the analysis of these scarce documents is as much delicate as crucial, since they are the only evidence of musical practices. On the other hand, reformist endeavours, which anchored their legitimacy in discourses about the origins of music, especially in the Arab world and in India, were spread throughout numerous publications: speeches,

historical writings, collections of compositions, pedagogical booklets, etc. The centrality of writings (including, of course, notation systems) is here as much a legacy of these musical traditions, such as the massive musicological literature in Sanskrit, as an answer to the challenges posed by the orientalists and more generally by the colonial system.

In the absence or in the lack of need of any notation system, music was mainly preserved through the writing of song lyrics. Coptic paraliturgical music and German folk music, although differing in many of their other aspects, both share the idea that the words should be preserved before their sonic dimension. The latter may be passed through oral transmission, being possibly altered along the way, or may even be of no crucial relevance for these repertoires, which could be associated with new tunes and musical aesthetics. In such cases, music appears mainly as a vessel, even if the emotional dimension it produces in association with the text should not be dismissed.

Non-sonic dimensions of music dealing with the past within this volume do not solely take the form of written archives. Images associated to music appear as a primordial medium to carry historical representations or to reinforce those already embedded in music. It is quite evocative when mainstream cinema represents (or chooses not to represent) a music-related background in a historical setting, or when contemporary rap artists from Gabon mobilise Pharaonic iconography to emphasise their musical claim to Egyptian ancestry. Finally, the technology of sound production is also part of these processes of performing the past, as they question popular definitions of tradition in respect to material and sonic continuity in a musical practice.

This introduction has presented three ways in which music is connected to its origins. All of them are narrowly linked to an especially fluid approach to the concept of tradition with which we started this text. In his stimulating critical overview of the notion of tradition, Gérard Lenclud (1987) discusses Jean Pouillon’s ideas (1975), which dismiss the relevance of notions of change and preservation in understanding tradition. He rather considers tradition as a “reversed filiation” where “the question is not to force the present onto the past but to find in the latter sketches of solutions that we believe to be right today, not because they were thought

yesterday but because we are thinking them now”¹⁶. This very fluid conception of tradition as the fundamental relation we nurture with the past makes of Hobsbawm and Ranger’s “invented tradition” a specific process of making tradition where the actual legacy from past practices are non-existent or heavily reconstructed; a process mainly located in the XIXth century top-down dynamics¹⁷.

This volume addresses music as a tradition in the very sense voiced by Pouillon. Sound, lyrics, performance contexts and content, and discourses on origins are all means for the building of performance practices connected to specific historical representations and agendas. Music appears here as a very unique way for people to mediate their relationship with the past, to operate selections as to what is considered worth perpetuating and to give it a shape that will answer to the present.

REFERENCES

ALLEN 1998

Allen, Matthew H. 1998. “Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue between ‘Classical’ and ‘Non-Classical’ in the Music of India.” *Yearbook for Traditional Music* 30: 22-52.

AMINE BOUHAMI, IDIR 2020

Amine Bouhami, Mohamed and Idir, Mouloud. 2020. “Études post-coloniales et sciences sociales : pistes d’analyse pour un croisement théorique et épistémologique.” In *Revue Interventions économiques* 64. <http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/11042> [accessed on May 17, 2021].

ASKEW 2006

Askew, Kelly M. 2006. “Sung and Unsung: Musical Reflections on Tanzanian Postsocialism.” *Africa: Journal of the International African Institute* 76 (1): 15-43.

16. “Il ne s’agit pas de plaquer le présent sur le passé, mais de trouver dans celui-ci l’esquisse de solutions que nous croyons justes aujourd’hui non parce qu’elles ont été pensées hier mais parce que nous les pensons maintenant” (POUILLON 1975: 160). English translation by Colin Clement.

17. Interestingly, Lenclud does not mention Hobsbawm and Ranger, and Pouillon is not mentioned in *The Invention of Tradition*.

BAKHLE 2006

Bakhle, Janaki. 2006. *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Delhi: Permanent Black.

BITHELL 2006

Bithell, Caroline. 2006. "The Past in Music: Introduction." *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 3-16.

BLACKING 1973

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

BONHOMME, JAOUL 2010

Bonhomme, Julien and Jaoul, Nicolas. 2010. "Grands hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires." *Gradhiva* 11: 4-29.

BUCKLEY 1994

Buckley, Ann. 1994. "L'histoire de la musique médiévale : musicologie, ethnomusicologie, ou archéologie de la musique." In *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, edited by Annie Bélis and Catherine Homo-Lechner, II, 503-512. Paris: Maisons des sciences de l'Homme.

BULTER SCHOFIELD 2010

Bulter Schofield, Katherine. 2010. "Reviving the Golden Age Again: 'Classicization', Hindustani Music and the Mughals." *Ethnomusicology* 54 (3): 484-517.

CASTELO-BRANCO 1994

Castelo-Branco, Salwa. 1994. "Change in Arab Music in Egypt: A Major Issue in the 1932 Arab Music Conference." In *To the Four Corners of the World: A Festschrift for Rose Brandel*, edited by Ellen Leichtman, 71-78. Michigan: Harmonie Park Press.

COHN 1980

Cohn, Bernard. 1980. "History and anthropology: The state of play." *Comparative Studies in Society and History* 22: 198-221.

DORF 2020

Dorf, Samuel, 2020. "Ancient Mesopotamian Music, the Politics of Reconstruction, and Extreme Early Music." *Open Access Musicology* 1, 31-59.

EMERIT, JEAMMET 2018

Emerit, Sibylle and Jeammet, Violaine 2018. "La musique antique s'expose au Louvre-Lens." *Histoire de la recherche contemporaine* VII (1): 52-65.

EVANS-PRITCHARD 1950

Evans-Pritchard, Edward. E. 1950. "Social Anthropology: Past and Present. The Marett Lecture 1950." *Man* 50: 118-124.

GRAY 2004

Gray, Anne-Marie. 2004. "The liberation songs: an important voice of black South Africans from 1912 to 1994." *Journal of Education* 33: 85-101.

HALBWACHS 1950

Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.

HOBBSBAWM, RANGER (eds.) 1983

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

HOMO-LECHNER 1998

Homo-Lechner, Catherine. 1998. "False. Authentic. False authenticity." In *Hearing the past. Essays in historical ethnomusicology and the archaeology of sound*, edited by Ann Buckley, 29-64. Liège: Université de Liège.

LAWSON 2010

Lawson, Graeme. 2010. "Epistemology and Imagination. Reconciling Music-Archaeological Scholarship and Ancient Music Performance Today." In *Musical Perceptions, Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology, Studien zur Musikarchäologie VII*, edited by Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann and Lars-Christian Koch, 265-76. Rahden, Westfalen: Leidorf.

LENCLUD 1987

Lenclud, Gérard. 1987. "La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie." *Terrain* 9: 110-23.

LONCKE 2009

Loncke, Sandrine. 2009. "Mémoire et transmission musicale dans une société nomade." *Cahiers d'ethnomusicologie* 22: 203-22.

LOWINGS 2008

Lowings, Andy. 2008. "The Reconstruction of a Playable Replica of the 'Gold Lyre of Ur'. A Personal Account of the Reconstruction Process." In *Challenges and Objectives in Music Archaeology*, edited by Adje Both, Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann and Lars-Christian Koch. *Studien zur Musikarchäologie*, VI: 327-32. Rahden, Westfalen: Leidorf.

MERRIAM 1964

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MLAMA 2008

Mlama, Penina. 2008. "Oral art and contemporary cultural nationalism." In *Power, Marginality and African Oral Literature*, edited by Graham Furniss and Liz Gunner, 23-34. Cambridge: Cambridge University Press.

MORO 2004

Moro, Pamela. 2004. "Constructions of Nation and the Classicisation of Music: Comparative Perspectives from Southeast and South Asia." *Journal of Southeast Asian Studies* 35 (2): 187-211.

PAMART 2017

Pamart, Lina. 2017. "L'État islamique, la musique et la guerre." *Inflexions* 35 (2): 175-87.

PASLER 2006

Pasler, Jann. 2006. "Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity." *The Musical Quarterly* 89 (4): 459-504.

———. 2012. "Listening to Race and Nation: Music at the *Exposition universelle de 1889*." *Musique. Images. Instruments* 13: 53-74.

PIESLAK 2020

Pieslak, Jonathan. 2020. "The Sonic World of the Islamic State." In *The Routledge Companion to Sound Studies*, edited by Michael Bull, 132-41. London, New-York: Routledge.

POUILLON 1975

Pouillon, Jean. 1975. "Tradition: transmission ou reconstruction." In *Fétiches sans fétichisme*, edited by Jean Pouillon, 155-73. Paris: Maspero.

POWERS 1980

Powers, Harold S. 1980. "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule. An Indic Musicologist Looks at the Muslim World." *Asian Music* 12 (1): 5-39.

QURESHI 1991

Qureshi, Regula B. 1991. "Whose Music? Sources and Contexts in Indic Musicology." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno

Nettl and Philip V. Bohlman, 152-68. Chicago: The University of Chicago Press.

RÜHLING 2010

Rühling, Susanna. 2010. "Ancient Sounds for Modern Ears. Archaeomusicology in Media and Performance". In *Musical Perceptions, Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology*, edited by Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann and Lars-Christian Koch. *Studien zur Musikarchäologie* VII: 293-99. Rahden, Westfalen: Leidorf.

SONEJI 2012

Soneji, Daves. 2012. *Unfinished Gestures. Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*. Chicago: The University of Chicago Press.

SMOCOVITIS 2009

Smocovitis, Vassiliki Betty. 2009. "Singing His Praises: Darwin and His Theory in Song and Musical Production." *Isis* 100 (3): 590-614.

TREBINJAC 2000

Trebinjac, Sabine. 2000. *Le pouvoir en chantant. L'art de fabriquer une musique chinoise*. Tome 1. Nanterre: Société d'Ethnologie.

TROTMAN 2007

Trotman, David V. 2007. "Performing the History: Contesting Historical Narratives in Trinidad and Tobago." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 32 (63): 73-109.

4. Faire résonner la harpe pharaonique : trois exemples récents d'égyptomanie musicale

Sibylle EMERIT

Au tournant du XXI^e siècle, les tentatives de réappropriation autour de la harpe égyptienne ancienne invitent à s'interroger sur les narrations que véhicule l'image de cet instrument. Devenu l'emblème d'une musique perçue comme « originelle », ce cordophone a toujours occupé une place singulière dans la constitution d'un savoir musicologique, car son ancienneté signe la supériorité de la culture pharaonique sur celle des Grecs selon de nombreux savants du XIX^e siècle. Plusieurs d'entre eux ont ainsi remis en cause la filiation même de la musique occidentale alors considérée comme l'héritière de la musique grecque. À titre d'exemple, voilà ce que le fondateur de l'égyptologie britannique, John Gardner Wilkinson, écrivait en 1837 :

How far, then, do we find the Egyptians surpassed the Greeks, at this early period, in the science of music! Indeed, long before the lyre was known in Greece, the Egyptians had attained the highest degree of perfection in the form of their stringed instruments; on which no improvement was found necessary, even at a time when their skill was so great that Greek sages visited Egypt to study music, among the other sciences, for which it was renowned. And harps of fourteen, and lyres of seventeen strings, are found to have been used by the ordinary Egyptian musicians, at the remote period of the reign of Amosis, the first king of the 18th dynasty, who lived about 1570 B.C. †, nine hundred years before the time of Terpander¹.
(Wilkinson 1837, II : 273)

En préambule, il convient de rappeler que la fascination exercée par la musique égyptienne ancienne est antérieure à l'Expédition d'Égypte de Bonaparte (1798-1801), événement qui marque

1. Terpandre est un poète et musicien grec du VII^e s. av. J.-C. considéré comme l'inventeur de la cithare à sept cordes.

la naissance de l'égyptologie. Dès le ^{xvii}^e siècle, des savants se sont intéressés à ce que l'on pouvait connaître de cet art musical (l'Égypte pharaonique occupant une place importante dans la tradition biblique) en compilant toutes les assertions présentes dans les écrits des auteurs classiques. Cela a contribué à développer, dès la Renaissance, une égyptomanie musicale fondée sur l'idée selon laquelle la civilisation de l'Égypte ancienne serait à l'origine de toute forme de savoir (Rehding 2014 et Emerit 2014). L'égyptomanie est un phénomène qui remonte à l'Antiquité romaine et qui touche tous les domaines de la création artistique (Humbert, Pantazzi, Ziegler 1994) : compositions musicales, peinture, architecture, mobilier, théâtre etc. Recréant sans cesse un imaginaire à partir de sources d'inspirations multiples, elle s'appuie autant sur des connaissances scientifiques que sur une vision fantasmée de la culture pharaonique (Humbert 1996). Ni le déchiffrement des hiéroglyphes en 1822 par Jean-François Champollion, ni les nombreuses découvertes archéologiques faites en Égypte à partir du ^{xix}^e siècle n'ont permis de mettre fin à ce courant de l'histoire de l'art. Au contraire, l'égyptomanie s'est popularisée grâce à la vogue de l'orientalisme et du goût pour l'exotisme².

Dans son article « Music-Historical Egyptomania (1650-1950) », Alexander Rehding (2014) montre que toutes les théories émises pendant trois siècles ont en commun de vouloir retrouver le système musical en usage dans l'Égypte ancienne pour inclure cette civilisation dans une histoire générale de la musique : l'étude des textes rédigés en langue égyptienne ancienne, l'analyse des scènes de musique représentées dans l'iconographie ou encore les mesures faites sur les vestiges archéologiques d'instruments de musique n'ont pas apporté de réponse à leurs questionnements. Quant aux pistes ouvertes par l'organologie et l'ethnomusicologie dans la première moitié du ^{xx}^e siècle, elles n'ont pas non plus abouti malgré les efforts déployés.

Aujourd'hui, l'égyptomanie musicale se réinvente, et le cas de la harpe pharaonique y occupe une place particulièrement emblématique. Les trois exemples récents que j'ai choisi d'analyser ici

2. Une importante production artistique qui s'est inspirée de l'Égypte ancienne touche également le domaine musical (voir BARTOLI 1996 et HUMBERT 2016). Pour des exemples du motif de la harpe pharaonique utilisé dans les arts visuels, voir HUMBERT 1989 : 122, 140, 190, 208, 215, 239, 264-65, 271 et 272 ; EMERIT *et al.* (éd.) 2017 : 117 [n° 2, 3] ; 122-24 [n° 8 à 13]].

ont en commun le fait d'utiliser cet instrument dans le cadre d'un évènement ou d'un projet dont la finalité est de proposer d'entendre une musique censée évoquer les sonorités de l'Égypte ancienne. Le premier est l'affiche d'un concert du chœur pontifical copte orthodoxe du Caire qui s'est produit, en 1996, dans plusieurs villes françaises³ ; le deuxième est la couverture du CD « La musique au temps des pyramides », édité en Espagne par Sony en 2001, dont l'enregistrement est présenté comme la « première reconstitution » de musique pharaonique ; le troisième est un double panneau attaché aux grilles de la Faculté de musicologie de l'université de Helwan, dans le quartier de Zamalek au Caire, qui fait la publicité pour un diplôme de « musique pharaonique » créé en 2005.

Dans chaque cas, la harpe pharaonique apparaît sur un support dont la fonction première est de faire la promotion d'une tournée, d'un enregistrement et d'un diplôme. Elle adresse donc un message à un public pour que celui-ci se rende à un concert, achète un CD ou s'inscrive à une formation, bref, pour l'inciter à écouter et même, à apprendre, une musique issue de l'Égypte ancienne. L'image de la harpe pharaonique transmet une information tant visuelle que sonore sur un répertoire musical d'une civilisation disparue.

En tant qu'égyptologue, spécialiste de la musique égyptienne ancienne et de la harpe pharaonique, j'ai bien entendu été intriguée par la démarche proposée dans le cadre de ces trois productions, d'autant plus qu'elles ont en commun d'être initiées par des personnes issues du monde de la recherche ou ayant obtenu une reconnaissance de la part de la communauté scientifique pour leurs travaux. L'objet de cet article est moins de déconstruire les diverses théories qui permettraient de faire entendre aujourd'hui la musique pharaonique que de comprendre comment ces discours scientifiques ont été élaborés jusqu'à affirmer l'authenticité de la musique offerte à l'écoute. La harpe pharaonique semble porteuse de narrations complexes et plurielles, dont il convient de saisir la teneur au travers de ces trois exemples présentés chronologiquement.

3. N'ayant pas retrouvé dans mes archives un exemplaire de cette affiche, la figure 1 reprend l'annonce de la seconde tournée en France qui a eu lieu en 1998. Elle provient des archives du musicologue René Ménard. Je tiens à remercier Séverine Gabry-Thienpont qui m'en a aimablement fourni une photographie.

PROMOUVOIR UN CONCERT :
LA MUSIQUE COPTE ET SA FILIATION PHARAONIQUE

Lorsque le chœur pontifical copte orthodoxe se produit en France en 1996, les affiches qui annoncent l'événement, et le livret qui l'accompagne, arborent la silhouette des harpistes de la tombe de Ramsès III, pharaon ayant régné à la fin du II^e millénaire avant J.-C. (vers 1184-1153). On peut s'étonner du choix de cette image pour promouvoir la musique liturgique d'une Église d'Orient ainsi associée à une culture musicale païenne. Il est vrai que la musique copte est peu connue du grand public, alors qu'il existe en France un véritable engouement pour la civilisation égyptienne ancienne depuis l'Expédition d'Égypte. Il ne faudrait toutefois pas réduire ce choix à un pur stratagème commercial, d'autant qu'il s'agit du chœur du patriarcat copte orthodoxe d'Égypte qui anime toutes les célébrations présidées par le pape d'Alexandrie. Le chef de cet ensemble, Ibrahim Ayad, avait fait le déplacement en personne avec huit chantres⁴.

Une dizaine de dates était programmée sur une quinzaine de jours entre Paris, Limoges et Poitiers dans des églises, abbaye et monastère, ainsi qu'au festival « Musiques et paroles du Ribéracois »⁵. J'ai moi-même assisté à la première représentation qui a eu lieu le 4 juillet 1996 dans l'Église de la Sainte Trinité du 9^e arrondissement à Paris. L'égyptologue Ashraf Sadek⁶, était présent. D'origine égyptienne et de confession copte orthodoxe, c'est à lui que l'on doit l'organisation de ces concerts avec l'appui de l'association fondée avec son épouse, Bernadette Sadek. Ils ont publié un compte rendu de la tournée dans *Le Monde Copte* (Sadek *et al.* 1997 : 315-17), rappelant en introduction que la vocation de l'association est « de mettre à la portée des Occidentaux, et en particulier des Francophones, les trésors du patrimoine culturel multiséculaire préservé par la communauté copte » grâce à l'édition d'une revue, l'organisation de voyages et d'événements. Avec la venue du chœur pontifical en France, ils souhaitaient « vivement faire découvrir au public

4. Le chœur compte en tout une quarantaine de diacres tous triés sur le volet après un long apprentissage. Sur la formation des chantres, voir GABRY-THIEN-PONT 2017 : 83-86.

5. Pour la liste complète, voir SADEK *et al.* 1997 : 315.

6. Enseignant à l'université de Limoges (1985-2011) et fondateur, en 1976, de la revue *Le Monde Copte*.

occidental la musique vocale copte, seule héritière de la musique pharaonique ». Cette courte phrase comporte trois informations qu'il convient de souligner, car elles permettent de comprendre les raisons qui ont pu motiver la sélection de l'image pour l'affiche : les auteurs inscrivent la musique copte dans la filiation de la musique pharaonique ; ils la considèrent comme son unique légataire ; ils soulignent sa nature vocale, ce dernier point permettant de se référer à la tradition ancienne du harpiste chanteur⁷.

Leur compte rendu est suivi par trois témoignages d'auditeurs :

– « La plupart des auditeurs ne comprenait pas grand-chose de cette langue étrange qui remonte à l'époque pharaonique. » (J.-P. Arrignon, une auditrice conquise [Sadek *et al.* 1997 : 317])

– « La langue copte, utilisée pour le culte s'enracine dans l'égyptien ancien dont elle a transcrit les hiéroglyphes en caractères grecs. » (J. Daunizeau, organiste de l'église Saint-Hilaire de Poitiers [*Ibid.* : 320])

– « On le sait, le mot 'copte' est le terme traditionnel par lequel les Égyptiens se désignaient eux-mêmes avant la conquête arabe ; il désigne aussi la langue de l'Égypte hors d'Alexandrie (où l'on parlait grec), langue qui résulte de l'évolution de l'égyptien pharaonique puis "démotique". » (Père V. Desprez [*Ibid.* : 322]).

Si ce rapprochement linguistique est tout à fait fondé, il sert ici à souligner la continuité entre les chants entendus lors du concert et ceux d'une civilisation disparue⁸. Pour l'organiste J. Daunizeau, le lien entre passé et présent est aussi manifeste par l'emploi d'instruments à percussion (triangle et petites cymbales) « rappelant les sistres et crotales de l'antique Égypte » (*Ibid.* : 321). Quant à l'authenticité des mélodies, elle est pour lui évidente, car « les experts nous affirment que la musique sur laquelle les textes sont psalmodiés est, elle-même, de tradition pharaonique » (*Ibid.* : 321)⁹. Il écrit même que ce sont les diverses persécutions qui ont conduit l'Église copte « à vivre dans l'intériorité en observant une conservation des traditions exempte de tout métissage » (*Ibid.* :

7. Sur la postérité du *topos* du harpiste aveugle dont Homère est l'une des figures, voir VERBOVSEK 2014.

8. Voir le chapitre de Séverine Gabry-Thienpont dans ce volume.

9. Plusieurs chercheurs se sont en effet intéressés à la liturgie copte dans l'espoir de retrouver le système musical des anciens Égyptiens (voir le chapitre de Séverine Gabry-Thienpont dans ce volume).

320). On retrouve cette idée dans la contribution du Père Desprez qui assure qu'en dépit des « destructions systématiques de certains califes du IX^e siècle (...), l'Église copte a conservé sa liturgie, et ses chants d'une haute antiquité perpétuent la mémoire de la musique pharaonique » (*Ibid.* : 322). Aucune allusion n'est jamais faite à la harpe pharaonique. Pourtant, elle est visuellement présente tout au long de cette tournée, puisqu'elle figure sur toutes les affiches et le livret que l'on voit d'ailleurs aux mains d'Ashraf Sadek sur l'une des photos du compte-rendu (*Ibid.* : 319, fig. 4a).

CHOEUR PONTIFICAL
DU PATRIARCAT COPTE ORTHODOXE D'EGYPTE

En présence de l'éminent musicologue égyptien RAGEB MOFTAH
Chants liturgiques de l'Égypte copte, héritage pharaonique

PROGRAMME DES CONCERTS :

- Jeudi 18 juin, 20h30 : église Saint-Martin, Palaiseau (91)
- Vendredi 19 juin, 20h30 : église de la Sainte-Trinité, Paris 9^e (M^e Trinité)
- Samedi 20 juin, 20h30 : église copte orthodoxe, Châtenay-Malabry
- Dimanche 21 juin, 20h30 : église Saint-Irénée, Paris 13^e X
- Lundi 22 juin, 20h30 : église Saint-Séverin, Paris 5^e (M^e St-Michel) X
- Mardi 23 juin, 20h30 : église Saint-Léon, Nancy (54)
- Jeudi 25 juin, 20h : abbaye bénédictine de Triors (26)
- Vendredi 26 juin, 20h30 : église Saint-Paul à Lyon (69)
- Samedi 27 juin, 20h30 : église Saint-Hilaire de Poitiers (86)
- Dimanche 28 juin, 15h : abbaye Saint-Martin de Ligugé (86)
- Dimanche 28 juin, 20h30 : église Saint-Pierre, Limoges (87)
- Lundi 29 juin, 20h30 : cathédrale de Tulle (19)
- Mardi 30 juin, 20h30 : église Notre-Dame de la Dalbade, Toulouse (31)
- Mercredi 1er juillet, 20h : église Saint-Seurin, Bordeaux (33)

ENTREE : 100F (réduction étudiants, familles nombreuses : 60 F)

Renseignements :
Revue encyclopédique *Le Monde Copte*, 11 bis rue Champollion, Limoges
Tél. 05 55 50 21 87 - Fax 05 55 43 18 45

LE MONDE COPTE

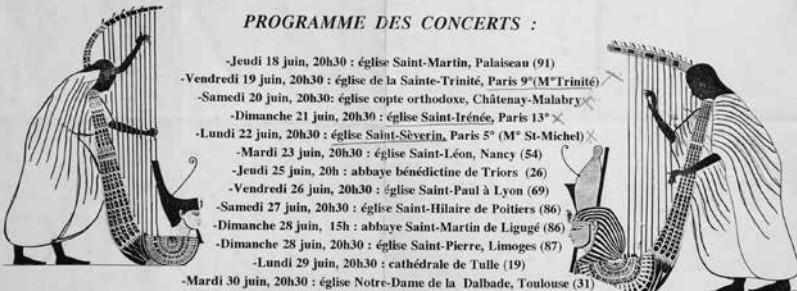


Figure 4.1

Une seconde tournée a été organisée en France durant l'été 1998 avec une quinzaine de concerts programmés à Paris et dans sa banlieue, mais aussi à Nancy, Lyon, Poitiers, Limoges, Toulouse et Bordeaux, avant que le chœur ne se rende en Allemagne pour l'enregistrement d'un CD (Sadek *et al.* 1999). Fait remarquable, elle est accompagnée par le grand spécialiste en Égypte de la musique copte, Ragheb Moftâh (1898-2001), alors âgé de cent ans. Il s'agit de l'une des figures majeures du xx^e siècle, qui a œuvré tout au long de sa vie pour la sauvegarde du patrimoine musical copte avec le soutien de musicologues notoires tels que Ernest Newlandsmith ou René Ménard (Gabry 2010 : 68-69 ; Ramzy 2015 : 75-79). Il

a largement contribué à développer les discours sur le caractère immuable de la musique copte et la nécessité de la préserver de toute dégradation¹⁰. Bien qu'il soit peu connu en France en dehors des cercles académiques, la « présence de l'éminent musicologue égyptien » est mentionné sur l'annonce de la tournée certainement dans le dessin d'apporter un crédit scientifique à la filiation proposée. Le lien entre passé et présent y est de nouveau souligné par l'utilisation de l'image des deux harpistes de la tombe de Ramsès III et par l'ajout d'une phrase des plus explicites sous le nom de Ragheb Moftâh : « Chants liturgiques de l'Égypte copte, héritage pharaonique » (fig. 4.1).

Ces témoignages montrent à quel point les narrations sur la continuité ont aujourd'hui pénétré les esprits, d'autant qu'elles ont été portées par des personnalités scientifiques reconnues, tels que Hans Hickmann (1908-1968) dans le milieu de l'égyptologie ou Ilona Borsai (1925-1982) dans celui de l'ethnomusicologie (voir Gabry-Thienpont 2014 : 11-18). Les propos de l'organiste J. Daunizeau appellent même à la préservation d'une culture dans laquelle l'Occident plongerait ses racines, reprenant à son compte une vision ethnocentriste qui a eu longtemps une incidence sur la manière d'étudier la musique pharaonique :

La culture copte, héritière de traditions plusieurs fois millénaires, est un élément précieux et fragile du patrimoine universel. Il est de l'intérêt et du devoir de tous de la connaître et de la défendre. Certes, le temps n'est plus où les persécutions romaines cherchaient à étouffer l'Église naissante, mais dans son pays d'origine où elle est minoritaire, la culture copte n'est pas à l'abri de toute menace. Il est nécessaire que l'opinion publique d'un pays comme le nôtre soit attentive et vigilante à ce problème qui concerne ses propres racines.
(Sadek *et al.* 1997 : 322)

En soi, les narrations qui portent sur les origines pharaoniques de la musique copte, afin de justifier la nécessité de conserver ce patrimoine universel, ne sont pas nouvelles (Gabry-Thienpont 2009 et 2014), mais il est cependant rare de trouver des références visuelles à l'iconographie musicale antique. Le choix des harpistes de la tombe de Ramsès III peut sans doute s'expliquer par la formation d'égyptologue d'Ashraf Sadek ; il sait que, d'après les textes hiéroglyphiques, le harpiste est aussi un chanteur, ce qui permet

10. Plusieurs de ses assertions sont référencées dans la partie IV de l'article de Moftah et Croom 2007.

de faire un lien hypothétique avec la tradition vocale copte, mais seuls les spécialistes peuvent saisir cette allusion. La notoriété de la représentation des harpistes de la tombe de Ramsès III en Occident peut aussi en être la raison. En effet, depuis sa découverte à la fin du XVIII^e siècle par l'explorateur James Bruce (1730-1794), ce relief a suscité un vif intérêt, d'abord de la part de la communauté scientifique, qui était stupéfaite de découvrir l'existence d'une facture instrumentale aussi élaborée et ancienne¹¹, puis de la part des artistes qui l'ont mise en scène un grand nombre de fois dans leurs œuvres (peinture, sculpture, opéra, etc.), nourrissant l'égyptomanie et l'orientalisme¹². Le cinéma et la publicité ont également contribué à populariser le motif de cette harpe auprès du grand public¹³. L'affiche annonçant le concert du chœur pontifical utilise ainsi une référence visuelle relativement bien identifiée dans l'imaginaire collectif et, donc, susceptible de piquer la curiosité des auditeurs, tout en servant de support à une narration qui affirme l'origine pharaonique de la musique liturgique copte.

FAIRE REVIVRE UNE MUSIQUE DISPARUE :
ENTRE RECONSTRUCTION ET RÉSURRECTION

Comme nous l'avons vu en introduction, un enregistrement de musique pharaonique, réalisé par le compositeur Rafael Pérez Arroyo, a été commercialisé chez Sony en Espagne, en 2001, sous le titre *La Música en la era de las pirámides / Music in the Age of the Pyramids*. Une version du CD et du livret a également été éditée en français/allemand pour toucher un public au-delà de la péninsule ibérique (Pérez Arroyo 2001a). Lorsque je suis allée l'acheter à Lyon, le disque était bien mis en valeur en tête de gondole dans

11. Voir RENSCH 2007 : 9-10.

12. À titre d'exemple, voir HUMBERT 1989 : 140, 208, 212-13. Ce motif a même été commandé à un artiste, en 1929, pour décorer la tête de lit d'une des chambres d'une villa de style italien en Pologne (ŚLIWA 2017).

13. On peut citer une scène du film *Cleopatra*, réalisé par Cecil B DeMille en 1934, dans laquelle on voit au premier plan un harpiste en train de jouer de profil, tandis qu'Antoine est au chevet de Cléopâtre. Dans le domaine publicitaire, une série de cartes ont été éditées en 1888 pour promouvoir les cigarettes W. Duke Sons & Co : une femme, vêtue « à l'orientale », joue de la harpe égyptienne sur l'une d'entre elles (Metropolitan Museum of Art, n° d'inventaire 63.350.204.82.18 : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/423882> [consulté le 4 septembre 2023]).

le magasin. Mon œil a été attiré par la couleur noire et mate de la pochette sur laquelle est inscrit en bas, avec un lettrage doré de grande taille, le mot « Égypte » en majuscule, l'adjectif « ancienne » étant placé juste au-dessus en blanc et dans une police plus discrète (fig. 4.2). Dans la partie supérieure, le titre *La musique au temps des pyramides* apparaît sur une seule ligne avec le même lettrage doré dans un format plus petit, tandis que le nom du compositeur est noté en blanc, juste en-dessous. Au centre de la pochette, une image de synthèse numérique fait apparaître au premier plan une harpe posée au sol dans une chapelle funéraire de l'Ancien Empire aux murs décorés de scènes de la vie quotidienne. L'effet de perspective et l'ombre portée de l'instrument donnent l'impression qu'il est en trois dimensions. Cette sensation est accentuée par l'emploi d'un papier glacé qui réfléchit la lumière et contraste avec l'aspect noir et mat de la pochette. Au second plan, derrière la harpe, on devine des personnages et des animaux peints, dont un concert animé par un harpiste et trois danseuses (registre inférieur, à droite de l'image). Ces reliefs, copiés fidèlement à partir du mastaba de Seshemnefer III¹⁴ (individu qui vécut sous le règne de Neferirkarê-Kakaï, sous la V^e dynastie, vers 2200 av. J.-C.) apportent un semblant de véracité historique à la « reconstruction virtuelle »¹⁵ de la harpe égyptienne ancienne, reprenant un principe déjà bien éprouvé par les artistes du XIX^e siècle à l'instar, par exemple, du peintre Alma

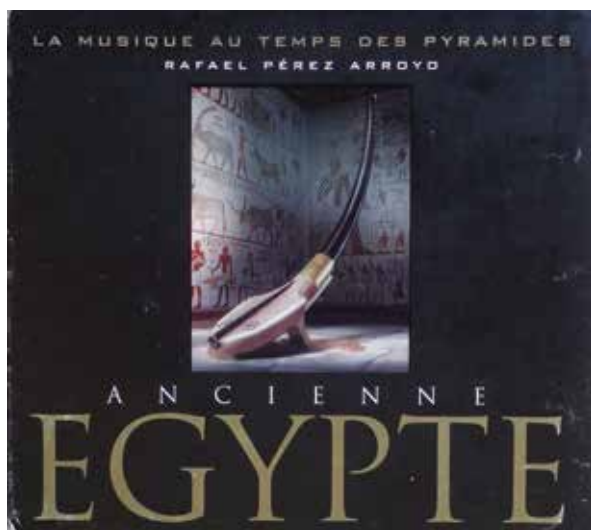


Figure 4.2

14. La scène de musique est reproduite dans PÉREZ ARROYO 2003 : 286. Voir également fig. 4.5 dans ce chapitre.

15. L'expression est utilisée par PÉREZ ARROYO 2001a : 2.

Tadema¹⁶. L'apparence high-tech et futuriste de l'instrument lui confère un caractère surnaturel, comme si l'objet avait réussi à transcender l'espace et le temps pour apparaître sous nos yeux et nous permettre d'entendre les mélodies du passé.

Une fois le CD ouvert, la première photographie du livret est celle de la pyramide rhomboïdale du pharaon Snéfrou à Dahchour, père de Khéops. En choisissant un monument de l'Ancien Empire, l'illustration confirme que cet enregistrement plonge ses racines dans une période historique très ancienne (vers 2600 av. J.-C.). D'un point de vue visuel, la couverture et le livret sont réussis. On notera que Rafael Pérez Arroyo a une double formation : titulaire d'une maîtrise en musicologie, il a été formé à la composition et à la direction d'orchestre au conservatoire Royal de Musique de Madrid, puis à Munich et à Vienne ; il a également suivi une formation de marketing et est devenu un expert dans le domaine, puisqu'il a reçu un prix aux États-Unis en 1994. Il a travaillé comme directeur du marketing chez Sony Music Entertainment de 1995 à 1998. En 2011, il a soutenu une thèse en sciences de la communication à l'université Rey Juan Carlos (Madrid), où il est aujourd'hui responsable d'un diplôme de design pour promouvoir la mode vestimentaire.

La parution du CD s'est accompagnée de celle d'un ouvrage en espagnol par le compositeur qui a été traduit en anglais (Pérez Arroyo 2001b et 2003). La même couverture et le même titre ont été repris. Les deux sont intrinsèquement liés, puisque le rabat de la jaquette du livre comprend la mention suivante :

Music in the Age of the Pyramids, Available on CD, a musical reconstruction of Ancient Egyptian sacred hymns as they were originally chanted. Research carried out by Rafael Pérez Arroyo has enabled him to identify a series of antiphonal and responsorial hymns. This research, together with an accurate phonetic reconstruction of the Pharaonic Egyptian language used in the vocal repertoires of the different periods and the legacy of Coptic liturgical music, has led Mr Pérez Arroyo to the first attempt at reconstructing the music of Ancient Egypt. In this performance, for the very first time, exact

16. Cet artiste cherchait à évoquer l'Antiquité dans ses tableaux en y mettant en scène des objets archéologiques susceptibles de restituer la vie quotidienne. En ce qui concerne l'Antiquité égyptienne, voir RAVEN 1996. Pour les sources d'inspiration de l'une de ses œuvres, voir HUMBERT *et. al.* (éd.) 1994 : 488-89.

replicas of Ancient Egyptian musical instruments are used, including the first ever reconstruction of two Old Kingdom curved harps.

(Pérez Arroyo 2003 : texte de la jaquette)

Cet album proposerait ainsi d'entendre pour la toute première fois la manière dont les hymnes de l'Égypte ancienne étaient « originellement » chantés à l'aide d'une « reconstitution » (le terme est employé quatre fois) « précise » de la prononciation de l'égyptien ancien et avec des répliques « exactes » d'instruments de musique de l'Égypte ancienne, dont deux harpes de l'Ancien Empire. Dès les premières lignes du livret, Rafael Pérez Arroyo affirme en effet qu'il lui a été possible de reconstituer la musique pharaonique grâce à « l'étude rigoureuse des instruments conservés dans les musées, l'analyse du folklore de la vallée du Nil, de la musique copte et l'iconographie en Égypte » (Pérez Arroyo 2001a : 5). Des photographies des répliques qu'il a fait fabriquer y sont reproduites : harpes et luths (*Ibid.* : 14 et 22), instruments à vent (*Ibid.* : 16), diverses sortes de tambours (*Ibid.* : 18), claquoirs, sistres et cymbales (*Ibid.* : 20-21). Dans les dix morceaux enregistrés, l'auditeur peine à retrouver « les rythmes, en partie tirés de la région nubienne et des oasis de l'Ouest » et les « mélodies liturgiques coptes » dont le compositeur prétend s'être inspiré (Pérez Arroyo *Ibid.* : 6). La musique pharaonique que l'on entend ressemble à du plain chant grégorien avec une tendance *New Age* (Garbayo 2002 ; Emerit 2005 : 60).

En introduction de l'ouvrage, Rafael Pérez Arroyo explique qu'il s'est lancé dans la reconstitution de la musique égyptienne ancienne pour sa thèse de doctorat en 1991, sans préciser si elle a été soutenue (Pérez Arroyo 2003 : 11-12). Cette recherche lui aurait pris dix ans et l'a conduit en Égypte non seulement pour étudier les instruments conservés au musée du Caire, mais aussi pour se rendre dans diverses régions et dans les églises coptes afin d'identifier des survivances dans les pratiques musicales d'aujourd'hui. Il a même rencontré Ragheb Moftâh avec lequel il se montre photographié dans le livre (*Ibid.* : 16, fig. 2). Richement illustré par de nombreux clichés d'objets et de reliefs de l'Égypte ancienne ainsi que par des schémas récapitulatifs, ce travail a toutes les apparences d'un essai scientifique, d'autant qu'il est muni d'un appareil critique et même d'une historiographie qui récapitule les travaux majeurs depuis le XIX^e siècle. Il a reçu le prix du meilleur livre scientifique décerné par le ministère espagnol de l'Éducation, de la Culture et du Sport. On le trouve dans les bibliothèques universitaires et il a fait l'objet de quelques comptes rendus dans des revues d'égyptologie ; l'un est

très critique (Lieven 2005), les deux autres plus élogieux (Vachala 2005 ; Malheiro 2006).

Si Rafael Pérez Arroyo mentionne tout au long de son ouvrage diverses hypothèses de chercheurs qui lui auraient permis de reconstituer la théorie musicale, son raisonnement relève surtout de l'égyptosophie, c'est-à-dire d'une philosophie qui considère que l'Égypte est à l'origine de toute forme de savoir et qui a largement nourri l'égyptomanie (voir Hornung 2001). L'auteur nous explique ainsi dans le chapitre 3 (Pérez Arroyo 2003 : 99-143) que les anciens Égyptiens auraient mis au point une théorie musicale fondée sur les lois mathématiques de l'univers dès le 3^e millénaire avant J.-C., dont les préceptes se seraient transmis en Occident, par l'intermédiaire des Grecs (Pythagore, Platon etc.) et auraient même influencé les cultures musicales d'Extrême Orient. Il décrit ensuite avec force détail les éléments qui caractériseraient la musique pharaonique selon des critères propres à la musicologie, tels que les types de gammes, les rythmes employés, la manière d'accorder les instruments, de chanter et même de noter la musique grâce à la chironomie, selon une théorie chère à Hans Hickmann (*Ibid.* : 107-33). Il pense reconnaître ces éléments dans les images qui décorent les tombes de l'Ancien Empire, mais aussi dans les mélodies que la liturgie copte aurait su préserver et dans les traditions musicales qui se seraient perpétuées dans les oasis en dépit des invasions et des destructions dont l'Égypte a souffert (*Ibid.* : 14). Ainsi la documentation éparsée, une fois rassemblée, lui aurait-elle permis de voir émerger une image incroyablement détaillée¹⁷.

La démonstration de Rafael Pérez Arroyo s'inscrit parfaitement dans le mouvement d'égyptomanie musicale décrit par Alexander Rehding (2014). Cet auteur en décèle les prémices dans les travaux d'Athanase Kircher (1602-1680) et en trouve des prolongements jusque dans l'œuvre de Hans Hickmann (1908-1968), qui reste encore aujourd'hui une référence importante pour toute étude relative à la musique pharaonique. Rafael Pérez Arroyo ne manque pas de reprendre à son compte un certain nombre de théories émises depuis le XVII^e siècle, voire les étoffent, sans jamais remettre en question leur validité. Il accorde une place de premier choix à celles de Hans Hickmann qui voulait absolument démontrer l'existence

17. « *Despite all this, in the majority of cases the sum total of the documentation is fragmentary; however, as the facts are gathered, an increasingly detailed pictures emerges* » (PÉREZ ARROYO 2003 : 16).

d'un système de notation musicale dans l'Égypte ancienne selon une vision ethnocentriste de l'histoire de la musique (Gabry-Thienpont 2014 : 14-16 ; Emerit 2022). On ne peut que s'étonner de voir son ouvrage rencontrer un écho au sein du milieu de l'égyptologie, au point de le trouver cité dans des publications universitaires, mais cela vient sans doute d'un cloisonnement trop grand entre champs disciplinaires et de l'utilisation de termes techniques propres à la musicologie qui plongent le lecteur non spécialiste dans un monde dont il ne maîtrise pas le lexique. En définitive, Rafael Pérez Arroyo fait comme s'il maîtrisait des connaissances qui lui permettent de ressusciter la musique pharaonique, alors qu'en réalité les sources sont restées irrémédiablement muettes à ce sujet et la démarche est bien plus complexe qu'il ne le laisse entendre.

Si l'on revient à l'apparence high-tech et futuriste donnée à la harpe sur la pochette du CD (fig. 4.2) et la couverture du livre, un détail graphique me semble révélateur de la manière dont le compositeur utilise en permanence un vernis de connaissances égyptologiques et musicologiques pour alimenter un discours de nature égyptosopique et ésotérique quant à la manière dont se serait transmis ce savoir musical depuis l'Antiquité. Les deux yeux-*oudjat* que l'on voit peint sur la caisse de résonance n'existent pas sur la harpe qui a servi de modèle (fig. 4.5, image de droite)¹⁸, mais ils sont néanmoins attestés sur d'autres instruments dans l'iconographie de l'Ancien Empire¹⁹. Selon la mythologie égyptienne, ils symbolisent l'œil qu'Horus a perdu dans un combat contre son frère et que Toth a pu rétablir dans son état initial grâce à sa magie. La signification religieuse et magique des yeux-*oudjat* est bien connue des fervents de l'occultisme qui reconnaissent dans le dieu Toth la figure d'Hermès-Trismégiste (Hornung 2001 : 18). Ce motif semble, ici, avoir été ajouté pour transmettre un message codé : la harpe porte la promesse d'une musique que Rafael Pérez Arroyo a été capable de reconstituer dans sa forme originelle.

18. Rafael Pérez Arroyo dit s'être inspirée de la harpe représentée dans la tombe de Seshemnefer II (2001a : 14 et 2003 : 214-15 et 217). On notera que la réplique virtuelle sur la couverture du CD est mise en scène devant un relief de la tombe de Seshemnefer III. Les reliefs de ces deux monuments montrent une harpe de forme similaire, mais la caisse de résonance de l'une est figurée de profil (Seshemnefer II), celle de l'autre est vue de face (Seshemnefer III). Ces deux reliefs sont reproduits dans son ouvrage (2003 : 284 et 286).

19. Abdel Rahiem donne plusieurs exemples dans l'iconographie égyptienne ancienne de l'Ancien Empire de harpes qui portent ce motif (2011 : 102).

SAUVEGARDER LA MUSIQUE PHARAONIQUE :
L'ENJEU D'UN DIPLÔME UNIVERSITAIRE

La Faculté d'éducation musicale de l'université d'Helwan, en plein centre du Caire, rue Shagaret el Dor, dans le quartier de Zamalek, fait la promotion, à l'aide de deux panneaux – l'un en anglais, l'autre en arabe –, d'un diplôme intitulé *Graduate Diploma of Ancient Egyptian Music*. Comme ce sont les seules enseignes publicitaires accrochées sur les grilles de cette institution, elles attirent le regard des passants. La référence visuelle à la musique pharaonique y est évoquée par une femme jouant d'une harpe arquée dont la forme est dessinée schématiquement²⁰. L'image ne reproduit pas un relief égyptien ancien, mais reprend les grands principes figuratifs de l'art pharaonique en les simplifiant et en les modernisant : la musicienne, vue de profil, porte une robe blanche moulante, caractéristique du Nouvel Empire, mais sans aucun jeu de transparence (elle couvre entièrement le corps, hormis les avant-bras) ; sa coiffure évoque autant la perruque pharaonique que la coupe au carrée d'une Louise Brooks ; assise en tailleur à même le sol, on voit la plante de son pied gauche tandis que ses bras sont tendus devant elle de chaque côté du manche, ses mains posées sur les cordes. L'ensemble de l'attitude permet de reconnaître les canons iconographiques des harpistes du Nouvel Empire.



Figure 4.3

20. Le motif se retrouve sur tous les documents relatifs à ce diplôme.

Ce diplôme universitaire est né à l'initiative d'un musicologue égyptien, aujourd'hui à la retraite, le professeur Khairy El-Malt. On trouve des informations sur son projet à la fois sur son site internet²¹ et dans trois communications qu'il a présentées au congrès de l'International Study Group on Music Archaeology à Berlin, avant de les publier dans les actes. Le premier article porte sur le projet lui-même (El-Malt 2006), le deuxième présente le détail des cours dispensés au sein de ce diplôme (El-Malt 2010) et le troisième donne un descriptif des instruments de musique de l'Égypte ancienne qui ont été reproduits et joués (El-Malt 2014).

C'est grâce au soutien financier apporté par l'International Bank for Reconstruction and Development (IBRD), le Higher Education Enhancement Project Fund (HEEPF), que la République Arabe d'Égypte a accepté de soutenir la création de ce diplôme universitaire en 2006. « *Its goal is to prepare researchers to take over the revival, spread, and protection from forfeiture or damage of this precious heritage* » (El-Malt 2010 : 287). Selon Khairy El-Malt, la musique pharaonique n'aurait jamais totalement disparu et elle doit être considérée comme l'un des plus importants héritages culturels de l'humanité (El-Malt 2006 : 362 et 2014 : 184). Il ajoute que le seul moyen de le protéger de toute dégradation et d'assurer sa protection, c'est d'établir une formation universitaire dédiée exclusivement à ce patrimoine (El-Malt 2006 : 362). Pour lui, l'intérêt de ce diplôme est double : il permettrait de développer un secteur culturel dédié entièrement à ce domaine (musées, artisanat, concerts, etc.) et de réaliser des gains financiers en organisant des événements à destination des touristes, comme l'instauration d'un festival de musique à Louqsor ou l'édition de CDs et de DVDs pour le marché international (*Ibid.* : 361-62). Il insiste sur les nombreux dangers que court la musique pharaonique : méconnaissance de l'importance de cet héritage, absence d'une politique de sauvegarde systématique par une institution et manque de curiosité de la part de la communauté scientifique internationale (*Ibid.* : 364). Selon Khairy El-Malt, l'une des conséquences dramatiques en est l'apparition sur le marché d'enregistrements prétendant faire découvrir de la musique pharaonique, alors que l'auditeur a le sentiment d'écouter du chant grégorien (*Ibid.* : 364). La teneur de son propos

21. <http://khairyelmalt.com/drkhairy/welcome/> (consulté à plusieurs reprises entre 2015 et 2018. En 2020, il n'était plus accessible).

laisse penser que la critique s'adresse à l'enregistrement produit par Rafael Pérez Arroyo en 2005, sans qu'il soit nommé.

Les premiers cours ont eu lieu entre 2006 et 2008. Ce diplôme devait permettre aux étudiants d'acquérir le bagage scientifique nécessaire pour reconstituer la musique pharaonique, grâce à un enseignement fondé sur plusieurs disciplines : égyptologie, musicologie, anthropologie, archéologie etc. (*Ibid.* : 360 et 362). Il était possible de s'inscrire avec un simple baccalauréat ou avec une licence dans l'un des domaines susmentionnés (El-Malt 2010 : 287). Dix-huit personnes ont suivi ce nouveau cursus et obtenu leur diplôme avec mention. À côté des cours théoriques sont organisés des ateliers pour apprendre à fabriquer des répliques d'instruments de musique antiques et à en jouer. On trouve également parmi les options des cours de composition inspirés par la musique pharaonique. Si l'on en croit Khairy El-Malt, les anciens Égyptiens utilisaient des gammes diatonique, pentatonique et les *maqāmāt* (échelles modales) qui existent encore de nos jours et que l'on peut jouer sur les répliques d'instruments antiques. Quant aux rythmes, il serait possible de les déduire des postures de danse représentées dans l'art pharaonique. Enfin, la liturgie copte aurait, là encore, conservé les traces des mélodies pharaoniques.

En 2006, j'ai été sollicitée pour enseigner dans le cadre de ce diplôme universitaire, mais j'ai fait part de mes réticences lors de la réunion à laquelle j'ai été invitée, puisque, pour mes interlocuteurs, l'objectif de cette formation était d'aboutir à faire revivre la musique pharaonique. Pour tenter de me convaincre que ce patrimoine est toujours vivant, ils m'ont montré la vidéo d'une jeune égyptienne aveugle jouant d'une harpe dans un orchestre de musique classique²², ce qui serait une preuve de la continuité entre l'époque pharaonique et moderne, puisque des harpistes aveugles sont représentés dans l'iconographie du Nouvel Empire²³.

22. Il s'agissait probablement d'une harpiste formée à l'Institut de musique de l'association *Al Nour Wal Amal* (« Lumière et espoir ») pour leur orchestre de chambre entièrement composé de musiciennes aveugles. Fondé en 1961, il compte en effet dans son personnel enseignant des professeurs de la faculté de musicologie de l'université d'Helwan : <http://alnourwalamalorchestra.com> (site consulté le 25 novembre 2022).

23. Sur la question de la cécité réelle ou symbolique des harpistes dans l'art égyptien ancien, voir MANNICHE 1978.

Khairy El-Malt considère pour acquis le fait que la musique pharaonique s'est transmise oralement de génération en génération sur plusieurs millénaires : « *instruments, scales, modes, musical memory, pressing the palm of the hand against the back of the singer's ear, blind musicians, and the expressional feeling of the musical ornaments may have all been passed down to modern Egyptians* » (El-Malt 2014 : 184). Selon lui, il suffit d'observer la vie quotidienne en Égypte pour en faire tous les jours le constat (El-Malt 2006 : 362). Même la manière d'accorder les instruments de musique n'aurait pas évolué depuis l'Antiquité, en dépit de l'évolution des formes (El-Malt 2014 : 184). Comme exemple, il prend celui du violon, introduit en Égypte au XIX^e siècle et qui peut sonner comme un *rabāb*²⁴, instrument lui-même importé quelques siècles auparavant.

L'un des objectifs du diplôme était d'inciter les étudiants à créer des ensembles pour promouvoir la musique pharaonique en Égypte et à l'étranger en utilisant toutes sortes de médias (presse, conférence, concerts, séminaires, etc.)²⁵. Dans une interview donnée au journal *Al-Masry Al-Youm* en 2010²⁶, Khairy El-Malt espère qu'environ cinq nouveaux musiciens par an apprendront à jouer de cette musique. Depuis 2007, il dirige l'ensemble « Les descendants des pharaons » (*āḥfād al-farā'na*) qui se produit de temps en temps en Égypte et parfois à l'étranger, le plus souvent dans un centre culturel ou en lien avec un événement scientifique²⁷. Les musiciens jouent sur des répliques d'instruments et portent des tenues vestimentaires qui sont censées évoquer l'Égypte ancienne afin d'aider les spectateurs à se projeter dans le passé (fig. 4.4) : « *The eye ears and the ears see* »²⁸. Il est possible d'écouter le résultat de ce travail sur le compte facebook « *al-mūsīqā al-fara'niyya* »²⁹ ; la musique pharaonique

24. Vièle à une ou deux cordes.

25. EL-MALT 2010 : 289.

26. Cette interview est archivée sur le blog du journaliste Jano Charbel : <http://she2i2.blogspot.fr/2010/12/ancien-egyptian-music-makes-comeback.html> (consulté le 25 novembre 2022).

27. On trouve les informations concernant les dates de concert sur la page facebook : <https://www.facebook.com/pages/almwsyqy-alfwnyt/118198224865225> (consulté plusieurs fois entre 2016 et 2022).

28. Cette expression, utilisée dans l'interview publiée dans *Egypt Today*, est aussi employée par Khairy El-Malt dans l'un de ses articles (2014 : 184).

29. Voir : <https://www.facebook.com/pages/almwsyqy-alfwnyt/118198224865225> (consulté plusieurs fois entre 2016 et 2022).

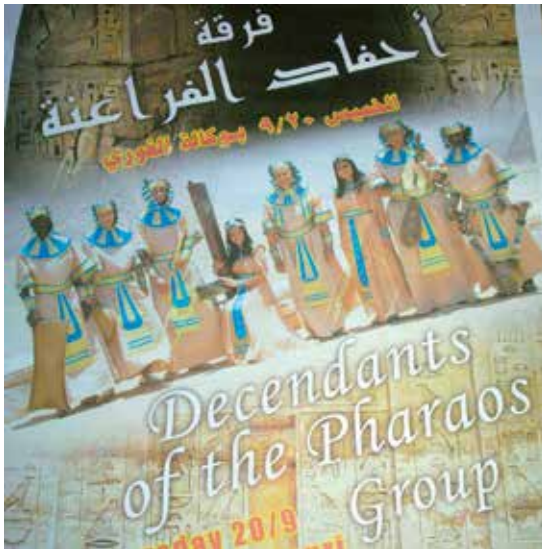


Figure 4.4

évoque la musique classique arabe, lorsqu'elle est composée par Khairy El-Malt, ou de la pop arabe, quand c'est l'un de ses élèves, Mohamed Maged, qui l'écrit³⁰.

À intervalle régulier, des articles dans la presse égyptienne ou des interviews télévisées relatent cette expérience. L'un paru le 14 décembre 2018 dans *Egypt Today* donne la parole aux

membres de ce groupe. Tous expliquent que ce diplôme leur a ouvert les yeux et qu'ils sont désormais devenus sensibles au patrimoine pharaonique, ayant pris conscience qu'ils en étaient les héritiers. Leurs propos relèvent clairement du pharaonisme, puisqu'il s'agit de se réapproprier cette culture qui, d'après Khairy El-Malt, leur a été volée et de placer l'Égypte ancienne comme mère de toutes les nations, y compris dans le domaine musical³¹. La narration a toutefois évolué par rapport à celle de leur mentor, car ces élèves ne disent pas faire entendre les chants tels qu'ils étaient joués à l'époque ; ils valorisent néanmoins leur formation, en expliquant que les connaissances qu'ils ont acquises leur permettraient de s'approcher au plus près de la musique pharaonique et de partager avec les auditeurs une expérience unique.

30. Il chante des textes en égyptien ancien à partir d'une simple translittération des signes hiéroglyphiques. L'une des difficultés majeures pour avoir une idée de la prononciation de cette langue morte est l'absence de notation des voyelles.

31. Sur le développement du mouvement pharaoniste en Égypte dans les années 1920-1930 comme réaction nationaliste au moment de la découverte du trésor de Touthânkhamon et son impact sur la société civile, voir WOOD 1998. Ce mouvement a donné naissance à un style artistique néo-pharaonique en Égypte (voir RADWAN 2017).

En 2014, certains membres de l'université de Helwan ont émis des réserves quant à l'existence même de ce diplôme et ont exigé sa fermeture. Khairy El-Malt a déposé un recours pour faire appel de cette décision auprès du ministère de l'Éducation supérieure et a obtenu gain de cause. Le document juridique, daté de décembre 2014, prend acte du fait que ce cursus avait déjà été validé en 2011 par une commission à laquelle le vice-président de l'université siégeait, à condition qu'il fût désormais intégré au sein du diplôme de musique arabe³². À cette époque, l'une des enseignantes en langue égyptienne ancienne m'avait elle-même avoué qu'elle ne comprenait pas comment il était possible d'aboutir à des reconstitutions musicales. Si l'on en croit un article publié le 22 avril 2017 par Mohamed Shaaban sur son blog, Khairy El-Malt se plaint d'un manque de reconnaissance du ministère de la Culture alors que son groupe s'est produit plusieurs fois à l'étranger³³. Cette négligence aurait incité des membres du groupe à partir en Europe et aurait permis à Israël de revendiquer la musique pharaonique comme une part de l'héritage juif... Ainsi l'échec manifeste de la narration qui sous-tend le projet de Khairy El-Malt, dont l'un des ressorts était de permettre aux Égyptiens de se réapproprier un patrimoine plurimillénaire, le conduit-il à désigner Israël comme bouc-émissaire, dans l'espoir de susciter une réaction nationaliste de la part du gouvernement.

UNE MUSIQUE « ORIGINELLE » AUX SONORITÉS PLURIELLES

Dans les trois exemples étudiés, l'image de la harpe pharaonique est une invitation à entendre une musique perçue comme « originelle »

32. Le document a été publié par Khairy el-Malt sur le compte *facebook* « *al-mūsīqā al-fara'ūniyya* », voir *supra*. Il s'accompagne d'une annonce pour l'ouverture des inscriptions au diplôme d'étude supérieure en musique égyptienne ancienne pour l'année universitaire 2015-2016. Il est toujours possible de suivre cette formation d'après le site internet de l'université de Helwan : <https://www.helwan.edu.eg/en/faculty-of-music-education/> (consulté, le 12 décembre 2022).

33. <https://raseef22.net/article/1069559-ancient-egyptian-music-sound-like-hear> : « *With the complete lack of recognition from the Egyptian Ministry of Culture, some members of the band decided to travel to Europe, including Mohamed Maged, the composer and musician in the band. Amid this negligence on the part of the Egyptian government, Israel has attempted to jump on the bandwagon by claiming that ancient Egyptian music is part of the Jewish heritage, dating back to the building of the pyramids, al-Malt says.* » (consulté le 11 février 2022).

du fait de l'ancienneté de la civilisation égyptienne. L'instrument est là pour suggérer que la musique proposée à l'écoute s'ancre dans un passé vu comme prestigieux et immuable : la harpe de la tombe de Ramsès III utilisée pour l'affiche de la tournée du chœur pontifical, a pour fonction de susciter la curiosité du public pour la musique liturgique copte en affirmant qu'elle est l'héritière du patrimoine musical pharaonique ; l'aspect ultra-moderne donné à la harpe égyptienne sur la couverture du CD laisse penser qu'il a été possible de la reconstituer et d'en jouer pour faire revivre la musique pharaonique ; enfin, le dessin d'une harpe de style égyptisant sur un panneau attaché aux grilles de la faculté de musicologie de l'université de Helwan, située en plein cœur du Caire, sert à proclamer que l'institution est garante, grâce à une formation qu'elle délivre, de la sauvegarde d'un patrimoine musical plurimillénaire.

L'image de la harpe pharaonique aide à promouvoir des narrations qui se présentent comme scientifiquement fondées ; elles accordent une place centrale aux écrits des chercheurs dans leur mise en récit, témoignant d'une forme de porosité entre pratiques artistiques et savoir théorique. Chacune d'entre elles utilise de nombreuses références universitaires, qu'elles soient d'ordre musicologique, égyptologique ou ethnomusicologique, et construisent leur filiation historique à partir des mêmes sources archéologiques, des mêmes pistes ethnographiques et en exploitant les mêmes hypothèses scientifiques. Ces dernières apportent la preuve ultime du bien-fondé de la démonstration, sous prétexte qu'elles ont été émises par d'éminents savants et, à ce titre, acquièrent leur légitimité. Bien que le cheminement intellectuel repose sur des éléments identiques, il ne conduit pas à des conclusions analogues, ni à une restitution sonore comparable.

Si le son du cordophone est absent du premier exemple, Rafael Pérez Arroyo et Khairy El-Malt ont chacun fait fabriquer des répliques de harpes antiques et d'autres instruments à partir d'originaux³⁴, puis ils ont sollicité des musiciens pour en jouer. Le plus singulier, c'est que les instruments de musique ne datent pas de la même période. À titre d'exemple, le modèle de harpe d'épaule que l'on voit dans le livret du CD de Rafael Pérez Arroyo (2001a : 22)

34. De nombreux vestiges d'instruments de musique de l'Égypte ancienne nous sont parvenus, mais ils sont à l'état de fragment. Le musée égyptien du Caire en possède la plus grande collection, suivi par le musée du Louvre, puis par le British Museum. Pour avoir une idée de l'étendu du corpus, voir EMERIT 2021, p. 231.

date du Nouvel Empire alors que les petites cymbales (*Ibid.* : 21) apparaissent en Égypte à l'époque ptolémaïque, mais on les entend dans des compositions censées évoquer l'Ancien Empire. On peut faire un constat similaire à partir des photographies des instruments de musique que l'on trouve sur le compte *facebook* « *al-mūsīqā al-fara'ūniyya* »³⁵ et grâce à la liste publiée par Khairy El-Malt qui donne les numéros d'inventaire des objets conservés dans différents musées en Égypte et en Europe (El-Malt 2014 : 184-85). Un luth d'époque byzantine, conservé au musée de Grenoble, y figure (*Ibid.* : 185, n° 5) à côté d'un *nay* qui remonterait au Moyen Empire (*Ibid.* : 185, n° 7.1). Bien que l'anachronisme soit évident, cela ne semble gêner ni Rafael Pérez Arroyo, ni Khairy El-Malt de les faire jouer ensemble dans les restitutions musicales qu'ils proposent. Chacun affirme avoir pris en compte les caractéristiques de ces objets et les matériaux utilisés pour leur fabrication après les avoir examinés minutieusement dans les musées (Pérez Arroyo 2001a : 5, 13, 15, 19 ; 2003 : 11 et El-Malt 2014 : 183-84).

Le vestige archéologique d'un instrument de musique a la particularité de laisser penser qu'il est possible d'entendre le son qu'il émettait autrefois et que cette sonorité est capable de nous mettre en relation directe avec le passé. S'il est vrai qu'un sistre en bronze en parfait état de conservation peut produire un son sans doute proche de celui qu'il faisait il y a quelques millénaires, il ne nous renseigne en rien sur la façon dont il était mis en mouvement, ou sur les rythmes qu'il générerait seul ou au sein d'un groupe. Très tôt, les savants se sont intéressés aux représentations des harpes dans l'iconographie égyptienne, tout d'abord parce que cet instrument témoignait de la maîtrise de l'art musical dans une civilisation très ancienne, mais aussi parce que, contrairement aux sistres, la harpe laissait espérer l'accès aux échelles musicales pharaoniques (Rehding 2014 : 568). Hans Hickmann a ainsi tenté d'analyser les positions des mains et des doigts des harpistes dans l'iconographie pour définir quelles gammes étaient jouées ou encore quelles techniques de jeu étaient employées (Hickmann 1952). Il a même essayé de reconstruire des harpes pour comprendre la technique d'accordage et le rôle du cordier (*Ibid.* : 454), mais ses hypothèses ne se sont pas révélées concluantes en regard des informations dont nous disposons

35. <https://www.facebook.com/pages/almwsyqy-alfrwnyt/118198224865225> (consulté plusieurs fois entre 2016 et 2022).

aujourd'hui (voir Eichmann 2017a). L'ayant moi-même éprouvée³⁶, il faut dire que, pour quiconque se lance dans une telle expérience d'archéologie musicale, les difficultés rencontrées sont nombreuses. La première concerne l'état de conservation de l'instrument : il n'est jamais complet et, le plus souvent, il a été restauré dès l'Antiquité ou lorsqu'il est entré dans une collection muséale. La seconde porte sur l'identification des matériaux employés pour leur fabrication et les techniques artisanales. Il s'agit donc d'opérer une série de choix en fonction des observations menées sur les vestiges archéologiques et en concertation avec un luthier. En définitive, l'intérêt réside surtout dans les questionnements qui surgissent au fur et à mesure, d'où l'importance de décrire les diverses étapes méthodologiques et d'évaluer leurs apports scientifiques, d'autant que chaque instrument est un *unicum*, et aucune réplique ne pourra jamais être identique au modèle original (Dugot 2010 et Eichmann 2017b).

On ne trouve aucune information dans les articles de Khairy El-Malt sur la manière dont les répliques de harpes égyptiennes ont été réalisées. En revanche, l'ouvrage de Rafael Pérez Arroyo donne quelques éléments et même les plans de deux harpes de l'Ancien Empire (Pérez Arroyo 2003 : 212-15). Comme il n'existe pas de vestiges archéologiques pour cette période, il a déterminé leurs proportions à partir de représentations gravées dans deux tombes de cette époque sans questionner les principes figuratifs de l'art égyptien. La restitution virtuelle de la harpe en couverture du livre et du CD a ainsi été réalisée à partir de l'image de l'instrument de la scène de musique qui est figurée sur l'une des parois de la tombe de Sheshemnefer II (fig. 4.5)³⁷.

De très grande taille (env. 164 cm de hauteur), elle a été construite en deux exemplaires par le luthier Pedro Llopis Areny (Pérez Arroyo 2001a : 14) réputé pour ses répliques de harpe baroque à partir de l'iconographie. En ce qui concerne les matériaux, Rafael Pérez

36. À deux reprises, j'ai été amenée à collaborer avec la luthière Susanna Schulz (<http://www.schulz-gitarren.de/>) et l'archéologue Ricardo Eichmann, spécialiste du luth antique. La première fois, nous avons travaillé ensemble pour réaliser la réplique d'une harpe arquée d'épaule, découverte récemment sur la rive ouest de Louqsor, dans la nécropole antique de Dra Abou el-Nagga (voir EMERIT *et al.* (éd.) 2017 : 57-59, fig. 6 ; 381, fig. 1) et la seconde fois, pour en proposer une de la harpe angulaire du Louvre N 1441 (*Ibid.* : 132, n° 25) dans le cadre du projet Chronoi soutenu par la fondation Einstein (2019-2021).

37. Voir commentaire n. 15 *supra*.

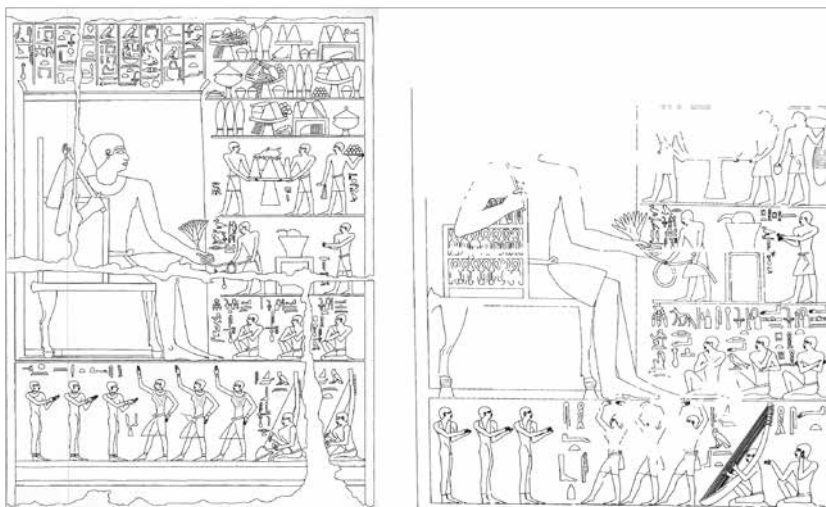


Figure 4.5

Arroyo se contente d'énumérer, dans le chapitre qu'il consacre à la harpe de l'Ancien Empire (Pérez Arroyo 2003 : 97-217), les différents types d'essences de bois qui étaient alors utilisées dans l'artisanat : le sycomore, l'acacia, l'ébène et le cèdre (*Ibid.* : 198), mais ne mentionne pas les essences employées pour les répliques. Concernant les cordes et la table d'harmonie, les anciens Égyptiens auraient, selon lui, privilégié le papyrus ou les fibres de palmiers pour des raisons religieuses, plutôt que les boyaux et la peau d'animal (*Ibid.* : 199-200), ce que les vestiges archéologiques des cordophones des périodes postérieures contredisent. Selon lui, la forme de la harpe de l'Ancien Empire, qu'il désigne sous le nom de harpe « memphite » aurait été inspirée par celle du papyrus, plante qu'il associe à la déesse Hathor, mais son hypothèse ne repose sur aucune source (*Ibid.* : 194-97). Quant à la façon d'accorder l'instrument, il propose des comparaisons avec des cordophones africains (*Ibid.* : 205), faisant valoir, comme d'autres avant lui, une ressemblance organologique entre les harpes de l'Afrique de l'Ouest et la harpe égyptienne ancienne³⁸. Cependant, il va plus loin lorsqu'il affirme que les « chevilles » pivotaient, remettant

38. Voir, par exemple, WACHSMANN 1964 ; DAMPIERRE 1991 : 15-17.

en question les évidences archéologiques (*Ibid.* : 200)³⁹, et que ce type de harpe serait encore employé aujourd'hui dans le sud de l'Égypte : « *Even more surprising is that in Nubia the Bicharin still play a direct descendent of the short curved harp without plectrum, in the same way as is depicted in the bas reliefs of the Giza and Saqqara mastabas* » (*Ibid.* : 205)⁴⁰. Enfin, il reprend les schémas de Hans Hickmann montrant les positions de doigts sur les cordes pour déduire les techniques de jeu (*Ibid.* : 205-7). Tout au long de son exposé, il entend valider l'authenticité de sa démarche bien que, en réalité, elle s'affranchisse de l'apparat documentaire, ce qui aboutit à présenter en certitude ce qui n'est qu'approximation et hypothèse personnelle. On peut se demander pourquoi Rafael Pérez Arroyo a cherché à reproduire un cordophone à partir de la seule iconographie au lieu de s'appuyer sur une documentation archéologique plus récente. Mais, ce n'est pas tant la matérialité de l'objet qui semble avoir retenu son attention que la narration autour d'un art musical perdu qu'il a été capable de « reconstituer » grâce à un savoir transmis au sein d'un cercle d'initiés. Que ce soit sur la pochette du CD, la couverture du livre ou dans le texte de promotion de l'album, l'instrument est mis délibérément en avant comme la manifestation d'une musique « originelle » offerte à l'écoute.

CONCLUSION : UN INSTRUMENT ANTIQUE PORTEUR DE NARRATIONS MULTIPLES

Il ressort des trois exemples analysés dans ce chapitre que, au début du XXI^e siècle, les narrations autour de la harpe égyptienne sont toujours vivaces. L'instrument, au cœur de débats scientifiques depuis le XIX^e siècle, est devenu, au fil du temps, l'emblème de la culture musicale de l'Égypte pharaonique au point que sa seule

39. Sur la manière d'accorder les cordophones de l'Égypte ancienne, voir EICHMANN 2017a.

40. En note bibliographique, R. Pérez Arroyo renvoie à un ouvrage qu'il comptait publier à ce sujet, sans doute fruit de ses recherches sur le terrain, mais qui n'est pas paru (2003 : 239, n. 197). Son assertion est pour le moins surprenante, car si le jeu de la lyre est bien attesté au sein des *Bicharin* et des *Ababda* (pour une étude récente, voir Kosć 2012), jamais il n'est fait mention, à ma connaissance, de l'usage d'une petite harpe arquée chez ces populations nomades sédentarisées qui vivent dans le sud de l'Égypte ou dans le nord du Soudan (entre la vallée du Nil et la mer Rouge). Dès le XIX^e siècle, des savants ont fait des comparaisons entre cette lyre et celle de l'époque pharaonique (voir, par exemple, pour le XX^e siècle, HICKMANN, MECKLENBURG 1958 : 16, fig. 15 pour les *Bicharin*).

image suffit désormais à inscrire une pratique musicale actuelle dans un passé à la fois réel, d'un point de vue archéologique, et fantasmé, d'un point de vue musicologique.

Le fait de rechercher les filiations de la musique pharaonique n'a pas été sans conséquence, puisque la musique liturgique copte a fait l'objet de plusieurs processus de patrimonialisation à partir de la seconde moitié du ^{xx}e siècle visant à la préserver de toute « dégradation ». En cherchant à fixer son enseignement à l'échelle de l'Égypte (via les techniques d'enregistrement et l'écriture musicale), ces processus ont eu comme répercussion de figer le répertoire, voire parfois de le simplifier pour pouvoir l'adapter au jeu des instruments de musique (Gabry-Thienpont 2010 : 73-79). Quant aux « reconstitutions » de la musique pharaonique par Rafael Pérez Arroyo et Khairy El-Malt, elles n'ont pas rencontré un succès notoire auprès du public et leur tentative n'a pas donné naissance à un nouveau genre musical. Toutefois, elles ont eu et ont encore une certaine résonance dans le milieu académique.

Comme l'a montré Alexander Rehding (2014), les raisons qui ont poussé à spéculer sur les origines de la musique pharaonique et à inscrire cet héritage dans une filiation sont liées à une manière d'écrire l'histoire de la musique au ^{xix}e et au ^{xx}e siècles. Il est vrai que les sources de l'Égypte ancienne ont essentiellement été interrogées selon les critères de la musicologie occidentale et qu'une vision ethnocentriste a longtemps dominé. Que ce soit à partir de la compilation des textes anciens, l'analyse des images, les mesures effectuées sur les instruments de musique ou à travers les comparaisons ethnographiques, l'objectif est avant tout de démontrer que la musique occidentale plonge ses racines en Égypte, les Grecs n'ayant finalement servi que d'intermédiaires. L'un des exemples les plus révélateurs est la tentative répétée de prouver l'existence d'une notation musicale. Considérée comme un signe de supériorité sur les musiques non notées, il a toujours semblé inconcevable aux savants occidentaux que l'Égypte n'en ait pas connu l'usage.

Bien qu'on identifie de nombreux éléments inhérents à l'égyptomanie musicale dans les trois exemples analysés, une nouvelle étape est franchie. En effet, dans le premier exemple, l'égyptologue et coptologue Ashraf Sadek considère que les coptes sont les seuls légataires de la musique pharaonique en tant que descendants directs des anciens Égyptiens ; dans le deuxième, la vision universaliste, propre à l'égyptosophie, prônée par le compositeur Rafael Pérez

Arroyo l'amène à octroyer cet héritage à toutes les civilisations occidentales et extrême-orientales ; dans le troisième, c'est la nation égyptienne dans son ensemble qui en serait l'unique dépositaire d'après le musicologue Khairy El-Malt. Si, dans le premier cas, on entend une pratique musicale qui n'aurait pas évolué depuis l'Antiquité, dans les deux autres, il s'agit de faire « revivre » la musique pharaonique à partir d'une étude présentée comme « exacte » des sources iconographiques et archéologiques, tout en s'inspirant de certaines musiques qui en auraient préservé des caractéristiques, tels que le chant mélismatique copte ou les rythmes nubiens. Ainsi, Ashraf Sadek, Rafael Pérez Arroyo et Khairy El-Malt expliquent chacun à leur manière détenir la clé permettant d'entendre à nouveau la musique pharaonique. Ses échos seraient toujours audibles à celui qui sait prêter l'oreille, et même restituables à celui qui sait décrypter les sources archéologiques. Le savoir scientifique accumulé par leurs prédécesseurs est convoqué pour certifier l'authenticité d'une connaissance que quelques individus seraient aujourd'hui capables d'entrevoir, soit parce qu'ils sont Égyptiens (copte ou musulman), soit parce qu'ils appartiennent à un groupe d'initiés qui se considère comme le dépositaire de la doctrine hermétique transmise depuis l'Antiquité (Scarpi 2012). Pharaonisme et égyptosophie viennent ainsi s'additionner au concept d'égyptomanie.

Il convient de rappeler que le pharaonisme est un phénomène récent qui s'inscrit en réaction au colonialisme et à l'impérialisme (Wood 1998), alors que l'égyptosophie est une branche de l'ésotérisme qui s'est développée dès l'Antiquité (Hornung 2001). Ses adeptes considèrent que la civilisation pharaonique est le berceau de l'hermétisme, ce qui a contribué à construire l'image d'une Égypte éternelle et imaginaire. Dans l'introduction de son ouvrage, *L'Égypte ésotérique*, Erik Hornung écrit qu'« il faudrait absolument éviter de mélanger les deux genres [ésotérisme et égyptologie], comme cela ne cesse malheureusement de se produire – une démarche désastreuse, surtout quand les théories ésotériques sont agrémentées de quelque science et, dès lors, prétendument “prouvées” » (Hornung 2001 : 13). Sa remarque permet de mettre en lumière les difficultés que j'ai pu rencontrer dans l'analyse de ces trois exemples du fait de ce mélange permanent entre « science » et « révélation », lequel est particulièrement ardu à déceler au sein de narrations complexes portées par des personnes se réclamant du milieu académique ou dont les travaux ont obtenu une reconnaissance au sein de ce même milieu. Les accents pharaonistes et égyptosophistes n'y ont

évidemment pas la même importance, mais force est de constater que la harpe pharaonique y occupe à chaque fois une place de premier plan, son image assurant la promesse d'entendre la musique d'une civilisation disparue. Ainsi l'égyptomanie musicale au début du ^{xxi}^e siècle ne cesse-t-elle de se réinventer⁴¹.

RÉFÉRENCES

ABDEL RAHIEM 2011

Abdel Rahiem, Mohamed. 2011. "Decoration of ancient Egyptian harps." In *Laut und Leise: der Gebrauch von Stimme und Klang im historischen Kulturen*, édité par Erika Meyer-Dietrich, 89-120. Bielefeld: transcript.

BARTOLI 1996

Bartoli, Jean-Pierre. 1996. "À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique : l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy." In *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie : actes du colloque international organisée au musée du Louvre, les 8 et 9 avril 1994*, édité par Jean-Marcel Humbert, 479-506. Paris, Bruxelles: Musée du Louvre, Éditions du Gram.

BRUNNER-TRAUT 1977

Brunner-Traut, Emma. 1977. *Die altägyptische Grabkammer Seschemnofers III. aus Gîsa: eine Stiftung des Geheimen Hofrats Dr. h. c. Ernst von Sieglin an die Tübinger Universität*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.

DAMPIERRE 1991

Dampierre, Éric de. 1991. *Harpes zandé*. Paris: Klincksieck.

DUGOT 2010

Dugot, Joël. 2010. "Préambule." In *Utopia Instrumentalis : fac-similés au musée. Actes du colloque du 27 novembre 2010, Musée de la musique* édité par Joël Dugot et Stéphane Vaiedelich, 6-9. Paris: Cité de la musique.

41. L'instrumentalisation de la harpe pharaonique ne se limite pas à ces trois exemples : au Gabon, il revêt cette fois-ci les couleurs du mouvement Black Athena et les sonorités du rap (voir le chapitre d'Alice Aterianus Ostawanga dans ce volume).

EL-MALT 2014

El-Malt, Khairy. 2014. "The Role of the Ancient Egyptian Musical Instruments in the Revival of the Musical Heritage of Ancient Egypt. A Report on the Methods for the Recreation of Ancient Music." In *Studien zur Musikarchäologie IX: Papers from the 8th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology in Suzhou and Beijing (China, 20-25 October, 2012)*, édités par Ricardo Eichmann, Fang Jianjun et Lars-Christian, 183-87. Rahden, Westfalen: Leidorf.

———. 2010. "Academic Educational Project. Postgraduate Studies in Ancient Egyptian Music." In *Studien zur Musikarchäologie VII : Musical Perceptions – Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology, Papers from the 6th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology (Ethnological Museum, State Museums Berlin, 09-13 September, 2008)*, édité par Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann et Lars-Christian Koch, 287-89. Rahden, Westfalen : Leidorf.

———. 2006. "The National Project for the Revival of Ancient Egyptian Music at the Faculty of Music Education, Helwan University." In *Studien zur Musikarchäologie V : Music Archaeology in Contexts: Archaeological Semantics, Historical Implications, Socio-Cultural Connotations. Papers from the 4th symposium of the International Study Group on Music Archaeology (Monaster Michaelstein, 19-26 September, 2004)* édité par Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann et Arnd Adje Both, 361-64. Rahden, Westfalen : Leidorf.

EICHMANN 2017 a

Eichmann, Ricardo. 2017a. "L'accord des instruments à cordes dans l'Égypte ancienne." *Dossiers d'archéologie* 383: 22-25.

———. 2017b. "Les reconstructions et répliques d'instruments : problèmes méthodologiques." In *Musiques! Échos de l'Antiquité*, édité par Sibylle Emerit, Hélène Guichard, Christophe Vendries, Violaine Jeammet, Sylvain Perrot, Alexandre Vincent, Ariane Thomas et Nele Ziegler, 380-81. Lens, Gand : Musée du Louvre-Lens, Snoeck.

EMERIT 2022

Emerit, Sibylle. 2022. "Le geste du chironome dans l'art pharaonique : l'invention d'un système de notation musicale par Hans Hickmann." In *Les figurations visuelles de la parole, du son musical et du bruit, de l'Antiquité à la Renaissance*, édité par Sébastien Biay, Frédéric Billiet et Isabelle Marchesin, 17-27. Paris: Institut de recherche en musicologie.

———. 2020. "Les instruments de musique de l'Égypte ancienne dans les collections muséales. Constitution d'un corpus et perspectives

scientifiques.” In *L’objet égyptien – Source de la recherche. Rencontres de l’École du Louvre (17-19 juin 2015)*, édité par Anne-Hélène Perrot, René Pietri, Juliette Tanré, 203-222. Paris : École du Louvre, Éditions Khéops.

———. 2014. “La musique égyptienne : un patrimoine plusieurs fois millénaire ?” In *Le Livre des Égyptes*, édité par Florence Quentin, 871-80. Paris : Laffont.

———. 2002. “La musique au temps des Pyramides. CD-audio : Ancienne Égypte.” *Égypte. Afrique & Orient* 27 : 55-60.

EMERIT *et al.* (éd.) 2017

Emerit, Sibylle, Hélène Guichard, Violaine Jeammet, Sylvain Perrot, Ariane Thomas, Christophe Vendries, Alexandre Vincent, et Nele Ziegler (éd.). 2017. *Musiques ! Échos de l’Antiquité. Catalogue d’exposition, musée du Louvre-Lens, Lens, 17 septembre 2017-15 janvier 2018*. Lens, Gand: Musée du Louvre-Lens, Snoeck.

GABRY 2009

Gabry, Séverine. 2009. “Processus et enjeux de la patrimonialisation de la musique copte.” *Égypte/Monde arabe* 5-6: 133-58.

———. 2010. “L’enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?” *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4 : 67-82.

GABRY-THIENPONT 2014

Gabry-Thienpont, Séverine. 2014. “‘Pharaonisme’ et discours traditionnalistes: À la recherche du passé pour créer le présent.” *Les Cahiers d’Allhis* 1: 9-31.

———. 2017. “The Coptic Musical Heritage and its Transmission.” In *Copts in Contexts. Negotiating Identity, Tradition and Modernity*, édité par Nelly Van Doorn-Harder, 80-89. South Carolina: University of South Carolina Press.

GARBAYO 2002

Garbayo, Javier. 2002. “El compacto encontrado bajo una pirámide.” <https://www.mundoclasico.com/articulo/2772/El-compacto-encontrado-bajo-una-piramide> [consulté le 4 septembre 2023].

HICKMANN 1952

Hickmann, Hans. 1952. “Le jeu de la harpe dans l’Égypte ancienne.” *Archiv Orientalní* 20 (3-4): 449-56.

HICKMANN 1958

Hickmann, Hans et Carl Gregor Mecklenburg. 1958. *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne*. Strasbourg: P. H. Heitz.

HORNUNG 2001

Hornung, Erik. 2001. *L'Égypte ésotérique. Le savoir occulte des Égyptiens et son influence en Occident*. Monaco: Éditions du Rocher.

HUMBERT 1989

Humbert, Jean-Marcel. 1989. *L'Égyptomanie dans l'art occidental*. Courbevoie: ACR éd.

———. (éd.). 1996. *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie. Actes du colloque international organisée au musée du Louvre, les 8 et 9 avril 1994*. Paris, Bruxelles: Musée du Louvre, Éditions du Gram.

———. 2016. "Ancient Egypt on Stage from Bonaparte's Military Campaign up to the Present Time". *Journal of Ancient Egyptian Interconnections* 8 (1): 26-48. <https://journals.ua.edu/index.php/jaei/article/view/18821> [consulté le 4 septembre 2023].

HUMBERT *et al.* (éd.) 1994

Humbert, Jean-Marcel, Michael Pantazzi et Christiane Ziegler (éd.). 1994. *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930 : Paris, Musée du Louvre, 20 janvier-18 avril 1994 ; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 17 juin-18 septembre ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 16 octobre 1994-15 janvier 1995*. Paris, Ottawa: Réunion des musées nationaux, Musée des Beaux-Arts du Canada.

KANAWATI 2002

Kanawati, Naguib. 2002. *Tombs at Giza. Seshathetep/Heti (G5150), Nesutnefer (G4970) and Seshemnefer II (G5080)*. *The Australian Centre for Egyptology Reports* 18. Warminster: Aris & Phillips.

KOŚC 2012

Kośc, Zbigniew. 2012. "Ababda Music and Dancing." In *The History of the Peoples of the Eastern Desert: Proceedings of a Conference Held Nov. 25-27, 2008 at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo*, édité par Hans Barnard et Kim Duistermaat, 408-14. UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press Monographs 73. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology University of California.

LIEVEN 2005

Lieven, Alexandra von. 2005. "Review of Egypt. Music in the Age of the Pyramids." *Die Welt des Orients* 35: 209-12.

MALHEIRO 2006

Malheiro, Pedro de Abreu. 2006. "Recensão a: Arroyo, Rafael Pérez – Egipto. La música en la era de las pirámides." *Cadmo* 16: 334-36.

MANNICHE 1978

Manniche, Lise. 1978. "Symbolic blindness." *Chronique d'Égypte* 53 (105): 13-21.

MOFTAH 2007

Moftah, Laurence et Philipp Croom. 2007. « Ragheb Moftah and Coptic Music. » In *The American University in Cairo's Librarian Emerita for Coptic Studies*. <https://www.loc.gov/item/ihis.200182364/> [consulté le 4 septembre 2023].

PÉREZ ARROYO 2001

Pérez Arroyo, Rafael. 2001a. CD: *Music in the Age of the Pyramids / La musique au temps des pyramides / Die Musik im Zeitalter der Pyramiden*. Sony DADC Austria, Natural Acoustic Recordings NAR 0010-01 (livret en anglais) et NAR 0011-02 (livret en français / allemand).

———. 2001b. *La música en la era de las pirámides*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Egipcios.

———. 2003. *Egypt. Music in the Age of the Pyramids*. Traduit par Dorothy Hare et Guy Hill. Madrid: Editorial Centro de Estudios Egipcios.

RADWAN 2017

Radwan, Nadia. "Between Diana and Isis: Egypt's 'Renaissance' and the Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s)." In *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte*, édité par Mercedes Volait et Emmanuelle Perrin, 36-54. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, InVisu (CNRS-INHA).

RAMZY 2015

Ramzy, Carolyn. 2015. "Modern Singing Sons of the Pharaohs: Transcriptions and Orientalism in a Digital Coptic Music Collection." *Ethnologies* 37 (1): 65-88. <https://doi.org/10.7202/1039656ar> [consulté le 4 septembre 2023].

RAVEN 1996

Raven, Maarten J. 1996. "L'égyptomanie aux Pays-Bas: Alma-Tadema et Testas." In *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie : actes du colloque international organisée au musée du Louvre, les 8 et 9 avril*

1994, édité par Jean-Marcel Humbert, 461-78. Paris, Bruxelles: Musée du Louvre, Éditions du Gram.

REHDING 2014

Rehding, Alexander. 2014. "Music-Historical Egyptomania, 1650–1950." *Journal of the History of Ideas* 75 (4): 545–80. <https://www.jstor.org/stable/43289685> [consulté le 4 septembre 2023].

RENSCH 2007

Rensch, Roslyn. 2007. *Harps and harpists*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

SADEK 1999

Sadek, Ashraf et Sadek, Bernadette. 1999. "Seconde tournée en France du Chœur de la cathédrale Saint-Marc et du monastère el-Muharraq – juin 1998." *Le Monde Copte*: 105–6.

SADEK *et al.* 1997

Sadek, Ashraf, Sadek, Bernadette, une auditrice, Daunizeau, Jacques et le père Desprez, Vincent. 1997. "Le Choeur Pontifical Copte Orthodoxe: première tournée en France – juillet 1996, compte-rendus." *Le Monde Copte* 27–28: 315–23.

SCARPI 2012

Paolo Scarpi. 2012. "Aspects et caractères de l'hermétisme et de ses prolongements." *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 119: 157–162. <https://doi.org/10.4000/asr.1072> [consulté le 10 septembre 2022].

ŚLIWA 2017

Śliwa, Joachim. 2017. "The Motif of a 'Blind Harper' in an Unexpected Place." *Études et Travaux* (Institut des Cultures méditerranéennes et orientales de l'Académie Polonaise des Sciences) 30: 431–37.

VACHALA 2005

Vachala, Břetislav. 2005. "Review: Pérez Arroyo, Rafael 2003. Egypt: music in the age of the pyramids. Translated by Dorothy Hare and Guy Hill." *Archív Orientální* 73 (4): 501–2.

VERBOVSEK 2014

Verbovsek, Alexandra. 2014. "‘As Blind as a Harper!’: Der Topos ‘Sänger zur Harfe’ im kulturellen Vergleich." In *“Vom Leben umfassen”: Ägypten, das Alte Testament und das Gespräch der Religionen: Gedenkschrift für Manfred Görg*, édité par Stefan Jakob Wimmer, Georg Gafus et Brigitte Huemerw, 435–47. Münster: Ugarit-Verlag.

WACHSMANN 1964

Wachsmann, Klaus Philipp. 1964. "Human Migration and African Harp." *Journal of the International Folk Music Council* 8: 84-88.

WILKINSON 1837

Wilkinson, John Gardner. 1837. *Manners and customs of the ancient Egyptians: Including their private life, government, laws, arts, manufactures, religion, and early historys derived from a comparison of the paintings, sculptures, and monuments still existing, with the accounts of ancient authors*. London: John Murray.

WOOD 1998

Wood, Michael. 1998. "The Use of the Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism." *Journal of the American Research Center in Egypt* 35: 179-96. <https://doi.org/10.2307/40000469> [consulté le 10 septembre 2021].